

# الحَقَّ اقُولُ لَكُمْ

## مدرسة الفنون الجميلة

يسرد علينا الأستاذ سعد الحاددم في مقاله بهذا العدد تاريخ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة في مصر ، ويستعين على هذا التاريخ بما كتبه مدير المدرسة الأول عنها وعن تلاميذها الأولين مختار ومحمد حسن ويوسف كامل ، لا بعد أن اشتهر هؤلاء وغيرهم ، فكانوا طليعة المدرسة المصرية في الحفر والتصوير ، بل أيام أن دخلوا مدرسة الفنون الجميلة دون أن يعرفوا كيف يخطون خطا ، ليستأنفوا السير بعد أن انقطع المثال المصري والمصور المصري . والحفار المصري عن رسم الإنسان وتمثيله وتصويره منذ نحو ثلاثة عشر قرناً ، فإذا الموجهة العريقة لم تحت ، وإنما كانت شبيهة بالأميرة المسحورة في « الحدوتة » ، نامت أعواماً طويلاً ، في انتظار « الشاطر حسن » ، الذي قدر له أن يوقظها .

ومدرسة الفنون الجميلة ترسم لنا الطريق واضحاً للنهوض بموسيقانا ، ولعل تجربتنا في هذه المدرسة تعيننا على اختزال مراحل السير بشرط أن نبدأ صادقين ، دون أن يلتبس الأمر علينا ؛ وأن نعني بالتعليم كما يجب أن يكون ، لا أن نفكر بادئ ذي بدء بالحفاظ على القديم ، فلا نتحرك خطوة إلا بالقدم اليسرى ، وتستوى علينا الوسوسة المعروفة التي أدت إلى إنشاء معاهد موسيقية يتخرج منها الطلبة كالمثبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبق . وتصور مثلاً أن طلبة مدرسة الفنون الجميلة يخرجون ليرسموا كنفاش القرية ، لا لأنهم اجتازوا المراحل التي يمر بها الفنان في كل بلاد الله ، ثم اختاروا لأنفسهم أسلوباً يستوحى نقاش القرية ، بل لجرد أنهم لم يحصلوا من العلم

والمعرفة إلا ميسراً . فالموسيقى الذي يتعلم في هذا القرن العشرين يدرس قواعد اللغة الموسيقية ، نحوها وصرفها وبيانها ويديعها ، ويطلع ويقرأ ، ويفهم ويحلل ، ويحفظ الأعمال الكبرى في فن الموسيقى ، سواء كان صينياً أو إسبانياً ، أو روسياً ؛ فإذا كان أصيل الموهبة ، ألف موسيقى من روحه وروح قومه ، ولكنها في القوالب المتطورة التي حققها الموسيقى الأوروبية خلال الدهور .

أطلع مقال سعد الحاددم ، وأحب أن أتخيل ذلك الثرى المصرى وقد أنشأ مدرسة للموسيقى ، واستحضر لها أساتذة الفن الأوروبيين ، كما فعل بمدرسة الفنون الجميلة في أوائل هذا القرن . وكان أمامه في ذلك الزمان « بازلوك » و « سلطان كوداي » يبحثن في أصول الموسيقى الخبرية ، و « رسكي - كورساكوف » وقد جمع كنوز الفيلكولوج الصقلي هو و « بالاكيريف » و « جرانادوس » و « ألينث » و « دى فاي » يستوحون الموسيقى الأندلسية في مؤلفاتهم التي تضاف إلى الكثر الموسيقى العام بفضل القوالب والأشكال التي صيغت فيها .

يحاول أن أتخيل استخدام واحد من هؤلاء سنة ١٩٠٨ أو سنة ١٩١٠ ، وأن يعهد إليه الثرى المصرى بإنشاء مدرسة للموسيقى ، وأن يحرص منشي المدرسة على إيفاد الممتازين من خرجيها إلى أوروبا ، كما فعل بخريجي مدرسة الفنون الجميلة .

أين تكون الموسيقى المصرية اليوم ، لوحدث هذا ؟ والإجابة عن ذلك ميسرة ، فلنسال : أين مصر اليوم من فن الحفر والرسم والتصوير ، مصر التي كانت قد

الأدبية ، فكتب إلى الأستاذ رئيس تحريرها خطاباً نستأذنها في نشره برمته ، لأن صفحاتها لم تستع لنشره كاملاً . وأنا لنشكر للصحيفة الكبرى على ما وجهته من تحية إلى « المجلة » ، وإن جاءت هذه التحية متأخرة خمسة عشر شهراً :

سيدى الأستاذ الجليل رئيس تحرير . . .  
تحية طيبة، وبعد، فقد اطلعت على مانشر بال . . .  
في عددها الصادر بتاريخ ٢٠ من شعبان سنة ١٣٧٧  
الموافق ١١ من مارس سنة ١٩٥٨ صحيفة ١٠ بعنوان  
« اكتشاف عبرى في المجلة » .

ليس همى الآن أن أتحدث عن نقد الكتب والمقالات  
تشجيعاً للعلم ، ولكن يهمنى أن تنفضوا بنشر ما يلى  
بصدد استخدام الدبابات في حصار الإسكندرية أيام  
صلاح الدين عام ٥٦٩ هـ - ١١٧٤ م :

عرف العرب الدبابات ، فقد جاء في لسان العرب  
( الجزء الأول ص ٣٥٨ مادة دب ) : « والدبابة التي  
تتخذ للحروب يدخل فيها الرجال » ثم تدفع في أصل  
حصن ، فينبذون وهم في جوفها ، سميت بذلك لأنها  
تدفع فتدب » ، وفي حديث عمر رضى الله عنه قال :  
« كيف تصنعون بالحصون ؟ » قال : « تتخذ دبابات يدخل  
فيها الرجال » .

والدبابة آلة تتخذ من جلود وخشب يدخل فيها  
الرجال ، ويقربونها من الحصن المحاصر يقبضونه ، وتقيم  
ما يرمون به من فوقهم .

وقال الشرتوني في أقرب الموارد ( جزء أول ص ٣١٦ ) :  
« الدبابة آلة تتخذ في الحصار يدخل في جوفها الرجال ،  
ثم تدفع في أصل الحصن ، فيقبضونه وهم في جوفها ، وجمعها  
دبابات » . هذا هو المعنى الغوى وما كتبه المعاجم .

أما عن استخدام الدبابات في حصار الإسكندرية  
عام ١١٧٤ م ، فالمصادر كثيرة عربية وأجنبية تكلمت  
كثيراً عن هذا الموضوع ، ولن أشغل القارئ بجميع  
هذه المصادر ، بل سأكتفى بكلام المقدسى في كتاب

توقفت عن تصوير الأجسام الحية - فيما عدا « عروسة  
المولد » والرسوم الحائطية التي تحتفى بعودة الحجاج -  
منذ قرون طويلة ، على حين لم يكف المصري يوماً عن  
الغناء والعزف ، والتأثر بما عرك من موسيقى الشعوب ؟  
إجابتنا صحيحة متواضعة عند ما نقول : مدرسة  
الرسم والتصوير والحفر حية ، نابضة بالحياة ، تقف  
مرفوعة الرأس في أى مكان من الأرض ، تمثل جهود  
الفنان المصرى في خلق فن مصرى أصيل ، معاصر ، أرسيت  
قواعده على أسس مكيئة من الفن كما يمارس في العالم  
المتحضر .

ذلكم هو الدرس الذى نلتقاه ، والرؤيا التى نعلم  
بها ، ونحن نطالع مقال سعد الخادم عن مدرسة الفنون  
الجميلة .

• • •

العلمو نورن

تعرضت « المجلة » لسخرية مواطنها عندما كتبت  
صحيفة يومية تنعى على الأستاذ المؤرخ محمد أحمد  
حسين ، المدير العام لدار الكتب ، أن يشير في مقاله عن  
صلاح الدين ، إلى استعمال الدبابات بوساطة الصقليين  
في حصار الإسكندرية . ووضعت الصحيفة لفظها عنواناً  
جذاباً ، ادعت فيه أن « المجلة » بما لما من حق التقدم  
في المعارف والآداب ، « اكتشفت اكتشافاً عبقرياً ، وهو  
أن الدبابات استعملت في حصار الإسكندرية إبان  
القرون الوسطى » .

وليس من الأدب في شيء أن نساجل الزميلة اليومية  
ولكنه ليس من خدمة للحقيقة أن نجر أذيال الإهمال على  
تلك الأقوال . وقد أسفنا أن يتعرض مؤرخ فاضل لتندر  
المتنترين ، عندما استجاب إلى طلبنا أن يقدم صفحة  
من صفحات أجدادنا السالفة .

فاضطربنا إلى أن نوجه . نظر الأستاذ محمد أحمد  
حسين إلى ما نشرته الصحيفة اليومية في صدر صفحتها

أن تحظى مدرسة ثانوية بعيدها الخمسيني ، حتى لو كان من بين تلاميذها القدامى من يتولون اليوم أكبر المناصب ، ويمتازون في شتى العلوم والآداب والفنون ... وحتى لو كان من طلبتها تلك الشخصية الفذة ، وذلك الوطني الكبير : ففكرى أباطة .

ولا أذكر اسم هذا الأخ إلا لأنه يمثل لعيني صورة الشيخ الشاب ، ولأننى وأنا أراقبه عن كتب فى حفل السعيدة ، كنت أطالع تاريخ جيلى وجيله ، وما مر بنا من أحداث وغرائب .

ولأننا وقد خرجنا من ليل الإقطاع والاحتلال إلى فجر الحرية ، وشهدنا الوطن العزيز يعود لنويه ، يحق لنا أن نراجع معاً ظاهرة ذلك الجيل الذى تربى والاحتلال جاثم على مصر .

فاختيارى لفكرى أباطة هو اختيار الفرد علماً على الجماعة ، المحددة بنشأتها ، وبعلمها ، وتخرجها من ذلك المعهد الذى أنشئت إلى جانبها فيما بعد جامعتنا الكبرى بالجزيرة .

لم يكن فكرى أباطة من أبناء فصلى ، ولا يضيره أو ينفعنى أن أقول لئن دخلت السعيدة ، وكان يتأهب للتخرج منها ، إنما الحياة جمعتنا فى أول شيخوختنا ، فقدرت فى الرجل صفات أعتقد أن المدرسة السعيدة مسئولة عن تقويمها فينا .

أول هذه الصفات - احترامه لواجبه ، وحرصه على أدائه ، فهو لا يشترك فى عمل إلا أداه بقلبه وعقله ، يكره مجرد التظاهر بالأهمية ، والظهور فى المجتمعات .

ثانياً - تعادل فى نفسه بين إجلال العلم والثقافة ، وحُب الرياضة البدنية .

ثالثاً - أن يتخرج من نظام تعليم إنجليزى ، وفى زمانه كانت المواد كلها تدرس بالإنجليزية ، ثم يكون من أول المتقنين على الاحتلال البريطانى ، ومن رعيلى الشباب الذى تقدم صفوف المواطنين ، ليدفع بالزعماء إلى

« الروضتين فى أخبار الدولتين » ، وهو كتاب يعرفه كل دارس لهذا العصر .

قال المقدسى فى الروضتين ( جزء أول ص ٢٣٤ ) فى كلامه عن حصار الإسكندرية عام ٥٦٩ هـ : « أما وصول الأسطول فكان يوم الأحد السادس والعشرين من ذى الحجة سنة ٥٦٩ هـ ونهزم فى أول المحرم سنة ٥٧٠ هـ ، ثم ذكر كتاباً وصل من صلاح الدين إلى بعض الأمراء بالشام يشرح الحال : فكانت الخيل ألفاً وخمسمائة رأس ، وكانوا ثلاثين ألف مقاتل ما بين فارس وراجل . . . وكانت المراكب التى تحمل الأزواد والرجال أربعين مركباً ، وفيها من الرجال المترق وغلمان الخيالة وصناع المراكب وأبراج الرحف ودباباته والمنجنقية ما يتمم خمسين ألف رجل . . الخ .

« ولا أصبحوا زحفوا وضائقوا ، وحاصروا ونصبوا ثلاث دبابات بكباشها وثلاثة عجائيق تضرب بحجارة سود استصحبوها من صقلية ، وأما الدبابات فلها تشبه الأبراج فى جفاف أخشابها . . الخ .

وورد الخبر إلى منزلة العساكر بفاقوس يوم الثلاثاء ثالث يوم نزول العدو فاستنفضنا العساكر إلى التفرغين لإسكندرية ودمياط احترازاً عليهما واحتياطاً فى أمرهما . . واستمر القتال وقدمت الدبابات ، وضربت المنجنقيات وقد تكاثر أهل النهر من كل الجهات فأحرقوا الدبابات المنصوبة وأزول الله على المسلمين النصر » .

هذا كلام المقدسى فى كتاب الروضتين .  
وإنى أرفق مع هذا النص الكامل لكلام المقدسى هدايا الله فالعلم نور .  
وتفضلوا بقبول فائق الاحترام .

• • •

يوييل السعيدية

حفل مدرسى لم تشر إليه الصحافة إلا فى القليل النزر ، وهى مشكورة إن أشارت ؛ فليس مما يهم القراء

« احشوشوا فإن النعمة لا تدوم » ، يقولها في فصل ضم ابن رئيس الوزراء في ذلك الوقت ، وابن وزير من وزراء الخديو ، وغير قليل من أولاد « الأكابر والأعيان » وكان انتصارنا نحن أبناء الفقراء عندما يخرج منا أوائل القصول ، ويكون من بيننا أبطال كرة القدم والجهاز .

تجولت ، يوم اليوميل ، في أنحاء المدرسة ، وصبي صحافي شاب من خريجي السعيدية ، لا يصدق عينيه ، وهو يطالع أسماءنا على لوحة الشرف ، فكأننا من مواليد ما قبل الطوفان ، ويسألني عن زملائي فأشير إليهم يعجبون مثلنا أرجاء معدهم القديم ، ومنهم وكيل الوزارة جاء نائبا عن وزير التربية والتعليم ، ورئيس محكمة النقض ، ومستشارو الدولة ، وأساتذة الجامعة ، وكبار الأطباء ورجال التعلم والمهندسين وأبطال الرياضة القدماء . وكنت أتمنى أن أرى من بين هؤلاء أخى وزميلي المرحوم « محمود بدر الدين » « جول » السعيدية العظمى ، والرجل الذي خاتني وحده مدرسة للإذاعة !

لم تتغير السعيدية كثيرا : أضيفت إليها بعض الأبنية وتحول مبنى الداخلية والمطاعم إلى متاحف وقصور . وهذه هي ملاعب « الفايقر » بجدرانها الأسمنت ، وعارضتها الخشبية : أولادنا يلعبونها بكرة « التنس » ، وكنا نلعبها بكرة « الجولف » ، فعدنا نحس بيدي الخشنة وقبضتها الناشفة ، فاذكر أن الفضل في هذا كان لكرة « الفايقر » الخشنة الجافة .

غرفة الناظر - وكان المستر شارمان - كما عرفنا صورة حية من صور مصر : كان يحتلها الناظر البريطاني في أيامنا ، ولكننا نذكره بالخير كل الخير ، فقد حرص على أن يربي قيتنا الرجولة الكاملة . وتوالى على هذه الغرفة بعد أن تركتنا المدرسة فريق من أبه رجال التعليم ذكرا ، وأعظمهم أثرا في تسديد خطي الإصلاح .

سحبت رفيقي الصحافي الشاب إلى المكتبة ، وفي نفسي أن أعثر على الكتب التي استعرتها وطالعتها منذ أكثر من أربعين عاما !

شيء أبعد كثيرا مما كانوا يفكرون ، ويعرضهم على فهم آمال هذا الشعب العظيم فهما عميقا .

ولولا خشية اللوم ، لوصلت تعداد الصفات التي راقبتها طوال حياتي في بعض من عريقهم من زملاء مدرستي ، أبناء السعيدية .

هذا إلى أتى المخوف عن الغرض الذي هدفت إليه وأنا أكتب هذه الكلمة ، فقد ذهبت إلى السعيدية لأعيش أيامي في سالف العصر والأوان ، وأمر « بسنة أولى فصل رابع » حيث قادني إليها ضابطنا عبد الله سلامة - وهو أيضا يمثل لعيني صفات أبناء السعيدية ، ولو لم يكن من تلاميذها - وكنت قد وصلت بعد افتتاح الدراسة بأيام ، ودخلنا حصة اللغة العربية ، وأنا بالبنطون القصير . ولعلها كانت أول مرة في المدارس الثانوية يشاهد التلاميذ بنطونات المدارس الابتدائية ! وعجيب مني أن أدخل المدرسة الثانوية على هذه الهيئة بعد أن أكمل كبر الحى ، ولم يتغيرني بالشهادة الابتدائية أنني أصبحت صاحب حق في لقب « أفندي » . وكيف لا أصدق قول ، وكان حيلة

الابتدائية في زمانى يطلقون شواربهم ، وكثير من ذوى الشوارب ، والوظائف ، كانوا من ساقطي الابتدائية ؟ لم أفكر ، ولم يفكر بعض من سبقوني ذلك العام إلى دخول « سنة أولى فصل رابع » باحترام لقب أفندي ، واقتناء لبوسه ، ولذا حقت علينا كلمة مدرس اللغة العربية ، وهو يستقبلني ذلك اليوم ، أمام تلاميذ الفصل : أخذ يقيس طولي ، وينظر إلى بنطوني القصير ، وجواربي القصيرة ، ثم يلتفت إلى الضابط ليقول له : « لا يا عبد الله أفندي ، دول بقى تجيبوا لهم مراعص ! » . وهذا الشيخ الظريف ، وزملائه « الخوجات » غلغوا بالعلم والأدب ، ونشئونا على مكارم الأخلاق ، ففي هذه المدرسة كنا نصدق ، ونؤمن بكل ما نسمعه عن فضل العلم على المال ، وفضل الأخلاق على العلم . كان أستاذ اللغة العربية يضع لنا موضوع إنشاء بعنوان

وحب الكتب لا يعد فضيلة إلا في حالين : الأولى ، عندما نعرف قدر ما نقرأ ، ونطالع بروح فلسفي ، حتى نتمكن من الانتفاع بجيدها أو نسخر برديتها . والأخرى ، عندما نعتبر الكتب ملكاً للآخرين كما هي ملك لنا ، وذلك بأن نتحدث إلى الناس عنها في انطلاق وغبطة .

ولقد نمت لي أن ليبيا من أبناء العصر تمكن من اقتناء مكتبة مختارة ، متعددة النواحي - وهي مع ذلك لا تحتل مكاناً فيحياً - بطريقة فذة : كان إذا اشترى كتاباً مؤلفاً من اثني عشر مجلداً ، فلم يجد فيه إلا ست صفحات ذات قيمة ، فصل هذه الصفحات الست ، واحتفظ بها ، ثم جعل بقية الكتاب طعمة للزيران . وأحسب هذه الوسيلة في اقتناء الكتب تناسبني »

\*\*\*

طلعت الحكاية التالية عن « فتور يودي سيكا » المخرج الإيطالي والممثل المشهور :

بعد أن تناول « دي سيكا » الغذاء على مائدة بعض الآباء في أحد الأديرة ، خرج يتمشى مع واحد من الرهبان في أهباء الدير ذات الأعمدة والفجوات المفتوحة على الحديقة .

— أسمعون لي يا أبني ، بالتدخين بعد هذه المأدبة الخالفة ؟

— آسف يا بني أن أرفض لك طلباً ، ولكن التدخين ممنوع هنا .

وتعمل دي سيكا راضحاً ، ثم أخذ يلدع مع الراهب هو الدير ، وإذا به يرى في أحد أركانه .... طقطوقة ... تكاد تطلق بأعقاب السجائر ... والسيجار

فأشار المخرج السينمائي إلى الطقطوقة في غيظ وقال : — ما هذه يا أبني ؟ أجابه الراهب :

كنت أتعرف على الكتاب من جلده في بعض الأحيان ، ومن عنوانه في أحيان أخرى ، فلا يصدقني الصحافي الشاب حتى أخرج الكتاب من مكانه وأفتح صفحته الأولى ليتبين أن الكتاب هنا حقاً منذ ذلك الزمان السحيق . ولقد لاحظ أن معظمها كتب أجنبية ، ألم أقل إن هذه المدرسة صورة حية لمصر ؟ تعال يا صديقي لنطلع على القسم العربي بالمدرسة السعيدية وسري كيف تقدمت مصر في عالم التأليف ، والترجمة والنشر . لم تلك تحوي مكتبتنا إلا قليلاً من الكتب العربية القديمة ، كالمعاجم ، وكتاب الأغاني « طبع على نفقة السامي » وليالي سطوح ، وبعض كتب الرجل الكبير الأثر في ثقافتنا العربية الحديثة : المرحوم محمد السباعي ، وبضع مجلدات قديمة من « المقتطف » ، ومن مجلة « البيان » للمرحوم الشيخ عبد الرحمن البرقوقي .

ويعر بنا فكري أباطة ، بمثل السعيدية الأولى في نظري ، وفي نظر الكثير من معاصرينا : يظهر طريراً سعيداً بسترته الكحلية الأسهورة ، والكاسكية العتيدة ، ويمدأ أرجاء مدرستنا حياة ، وشباباً . . وإخلاصاً للوطن !

\*\*\*

من هنا وهنالك

عن الفيلسوف «الأمير» في الإنسكلويدية الكبرى « جمعها ، وكتبها ونشرها ديدرو ، في حياة فولثير ، ومونتسكيو ، وروسو ، قال في باب « البيولفيا » ، أي الإفراط في حب الكتب :

« من مأثور أقوال مسيو ديكارت أن المطالعة مناجاة بين المارئ وعظماء الرجال في القرون الغابرة ، ولكنها مناجاة مختارة ، لا يطلعوننا فيها إلا على خير ما لديهم من رأي وفكر ، وهذا صحيح إلى حد ما ، فيها يختص عظماء الرجال . وبما أن هؤلاء العظماء قلة ، فإن من الخطأ أن تطبق الحكمة على كل الكتب ، وعلى شتى المطالعات ، فما أكثر الحمق والأغبياء الذين يسودون الصحف .

— هذه . . . .

ثم أضاف بصوت ملائكي ، كله عذوبة وبراعة :

— هذه . . . . طقطوقة موضوعة .. هنا . . . لمن

يدخنون بلا استئذان !

... .

## الموسيقى الأندلسية

للكتيب الموضوع أمامي الآن صفات عجيبة في الإيحاء ، وأهم ما يوحى به هو ماخضنا القريب ، عندما دعانا الوجه السيد أحمد مكرار إلى منزله العامر بساحة البطحاء ، بمدينة فاس ، لتقضى سهرة موسيقية .

أطالع على صفحة العنوان : « جمعية هواة الموسيقى الأندلسية . . . المشمولة برعاية سمو ولي العهد مولاي الحسن . . . تشارك في مؤتمر اليونسكو المتعقد بفاس من ٢٦ إلى ٣٠ من يناير ١٩٥٨ ... المطبعة الوطنية ، زقاق الحجر ، فاس »

عندما أقرأ كلمة « زقاق الحجر » لا أفكأ من التفكير بالقاهرة القديمة ، وبكل المدن العربية العريقة التي احتفظت بظايعها الأصل . وعندنا بالقاهرة « درب الحجر » ، وأظنه بالسيدة زينب ، أو بالحنى ، وكتبنا التي تطيع في حى الأزهر — أو كانت — تحمل عنوانات مطايعها على صورة أوحى بها هذه الكلمات . وفي الصفحة الأولى من الكتيب الذى وزع علينا بعد العشاء بمنزل السيد أحمد مكرار جاءت هذه الكلمات : « بسم الله الرحمن الرحيم . . . تفتح السهرة الموسيقية بكلمة صاحب المعالي وزير التهذيب الوطنى والشبيبة والرياضة والفنون الجميلة الأستاذ السيد محمد القاسمى ...

١ — جوق الإذاعة الوطنية المغربية

برئاسة الفنان السيد أحمد الوكيلى

ب — جوق المعهد الموسيقى بتطوان

برئاسة التابعة السيد محمد التهامى

ج — جوق المرحوم البريى بفاس

برأسه العبقري السيد عبد الكريم الرايس

١) « مشاليت » من طبع « الحجاز الشرقى »

٢) « التواشى السبع » من طبع « الحجاز الشرقى »

... .

قضينا الليل إلى قرب مطلع الفجر نستمع إلى ما يقرب من الخمسين منشداً وعازفاً يتداولون أداء الموشحات والأزجال ، والدوبيت ، أداء المؤمنين بفنهم ، الأحياء في تاريخهم القريب والبعيد :

« يا من له أحسن الصفات

يا غصن آس و يا قمر

غيت فلم يأت منك آت

فاستوحش السمع والبصر

لولا الصبا من تلك الجهات

للاب جسى من الفكر

بأيها الطالع السعيد

جاءت بأنباتك الرياح

إن الصبا عنك أخبرتنى

فاهتر روض المي وفاح »

وهذا الرجل :

« وحسنك أشهر في غرناطة وحلك

يا زين الصغار

نعم في السحر تسقى الملاح بيدك

ككوس العقار

وحين تقدر وتر يشرق ضيا خللك

كشمس النهار

وخلى قسريب وعيشى يطيب

ودع السريق في قصده يغيب

عن بصرى يغيب

قوة الإيحاء في هذه الموسيقى ! شباني يعود إلى مزدانا

بكل ما يضفيه عليه خيال السنين الغابرة ؛ لأن هؤلاء

المغنين والعازفين أكثر إحساساً بما يشهدون ، ممن سمعهم

في طفولتي ؛ أولئك كانوا يغنون كأنهم في غفوة ، دون

تعلوها ألسنة من الذهب ، هي الصورة الذهبية للوجد والصبابة ونار العشق .

وكذلك هم في التوزيع بين الآلات ، دون أن يخرجوا عن الإجماع الميلودي البحث .

ومع أنني أفهم نص الغناء العربي مقطوعاً مقطوعاً وكلمة كلمة -- وهو ما لا أحسنه عندما أستمع للغناء في لغة أجنبية أعرفها ، لأن الأوروبيين طريقتهم في المد ، والفصل والوصل والغن ، يجب أن تعرفها لتفهم الكلام الذي يغنون -- فإن تركيز ذهني في اللحن ، وتطور شعوري حول الموسيقى ذاتها ، بمعنى متعاً يكاد يكون تاماً من أن أتابع الكلمات ، فإذا عدا فهم معناها العام ، كلمة من هنا وكلمة من هناك .

ولكنني حرصت في فاس ، وأنا أسمع التواشيح الأندلسية ، على فهم الكلمات .

بل الأعجب أنني كنت أطلع في الوقت نفسه نقوش الجدران التي جلسنا فيه ، فتتحرك عيناى مع تلك الأقواس والمقرنصات والصفى ، وتترلق فوق صفحات الزليخ الأخضر والأزرق . ثم أنتقل إلى خوان الحلوى ، وقمائم الطيب ، والأباريق النقضية التي يملئون لنا منها كنوس الشراب الطهور .

فأنا أملأ عيني وسمعي وقلبي بهذا الفن المغربي الأصيل ، يحتفظون به إلى اليوم ، ويعيشون فيه ، وبينون قصورهم الحديثة على أسلوبه ، فكأنك بين ظهرانيهم تحيا في قصور إسبانيا وتهصر «غصن الأندلس الرطيب» ولا تراها مجرد متاحف ، كأنها الطلل البالى :

جاءك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس !

ليتنا في منزل السيد أحمد مكوار بفاس ، لم تكن من ليالى العصر الحاضر ، والموسيقى الأندلسية فتحت طاقات خيالي ، فإذا بي أستوحى متارة الكتيبة والخرقة وقصر الحمراء وجامع قرطبة ، وبوابات طليطلة وبرج حسان ،

اقتناع . وهؤلاء يعيشون تاريخهم الطويل ، فيذكرون أنهم فتحو الأندلس ، ثم خرجوا من الأندلس إلى قطاعهم الجنوبي ، ولكنهم في هجرتهم حملوا معهم دينهم ولغتهم ، وقوميتهم . . . وكنزهم الموسيقى الغالى : هذه التواشيح .

ونحن نحب في مصر التواشيح ، أو كنا نحبا قبل أن تترنح الموسيقى المصرية تحت ضربات السامبا والرومبا ، وقبل أن تقضى الإذاعة على أجدادنا الموسيقية قضاء يكاد يكون مبرماً ، لحساب موازنة آخر الزمان ، وشواييره . وما زال العلم الموسيقى ، لمن يريد أن يتعلم ، أساسه التواشيح ، لأنها ذخيرة الإيقاع والضروب . وما أكثر ما نادينا بتسجيل التواشيح على شيخها العظيم درويش الحريري ، حتى آب في العام الماضي إلى رحمة ربه ، يحمل كنوزه الموسيقية لمن يعرف قدرها في عالم غير هذا العالم .

أما أهل المغرب الأقصى فإنهم يعيشون تاريخهم عندما يجتمعون ليغنون أندلسياتهم الجميلة ، بمصاحبة الآلات التقليدية ، وغيرها ، فهم لا يتزمتون للنأى ولا للربابة ، ويضيفون إلى النخث الأندلسي آلات البيانو والشللو والكلارينت والساكسوفون ، ويستبدلون بالنأى القلوت ، وبالرباب الكمنجة ، وإن كانوا يمسكونها واقفة كالرباب .

وتعبرهم الموسيقى خلو من النخث والتكسر والطراوة . يبعث فيك النشاط وجب الحياة ، بدل أن يحرضك على النعاس . . . . . والمهيام والاستسلام . وطريقة غنائهم الجماعى فيها تلوين جميل ، فالأصوات لا تشترك جميعها طوال الوقت : يسكت بعضها آناً فيبدأ النغم ، ويغنى الجميع آناً آخر فترتفع حرارة النغم . وإذا بصوت رجل واحد يعلو على الجميع في طبقة نسايق اللين ، هي المعروفة في الغناء الأوروبي بصوت «فالستو Falsetto» ، فتحنس لمكان ألحان التوشيجة

وختموا السهرة النادرة بشذرات من « درج » نوبة  
« رمل الماية » :

الله عظم قدر جاء محمد

وأنا له فضلا لديه عظيما

في محكم التتريل قال تلخقه

صلوا عليه وسلموا تسليما

وكل هذه الألحان الختامية غنيت في إيقاع ديني  
جليل ، وكانت شطرة « صلوا عليه وسلموا تسليما »  
صلاة حارة تجيش بها نفوس عجة وامقة ، وقد سبق  
لأصحابها في أثناء السهرة أن أنشدوا من كلام ابن  
الفراس: « صنعة » « شغل » من صنع « الحجاز الكبير » :

قل للعنول أطلت لومي طامعا

إن اللام عن الهوى مستوفى

دع عنك تعينفى وذق طعم الهوى

فإذا عشقت فبعد ذلك عتف!

ولا أجد وأنا أوجه الشكر إلى أصدقائنا أهل المغرب،  
عبر السهل والجزن، والبحر والجبل، خيرا من أن أستعيد  
الكلمة التي اختتم بها الكتيب موضوع هذه العجالة :  
« ونغتنم هذه الفرصة لشكر ، على هذه الصفحات ،  
الأجواق التي شنت الانسجام ، وأرضت الفضاير ،  
بالجهود التي أبدتها ، والانسجام الذي اكتسب به  
عرضها المهدب ، لمخرة فنوننا الجميلة ، ولطافتنا  
التاريخية ، آملين لم دوام السمو والارتقاء ، في طريق  
« العليا » .

بل أنا أعيش في القصص الشعبية المصرية التي تحدثنا  
عن « تغرية بنى هلال » وخضرة الشريفة وو . . .  
« هلا هلا يا بدوى : جاب اليسرى ( الأسرى ) » .

سرت مع موسى بن نصير إلى مدينة النحاس ، بعد أن صحبني  
عقبة بن نافع إلى مدينة القيروان في تونس . وراققت  
« المغربين » لاكتشاف بحر الظلمات ، حتى بلغنا  
الجزائر السعيدة « فرطانتس » والتي تحرف « ألف ليلة »  
اسمها من جزائر الخالدات إلى جزائر الخالدان ، حيث  
حكم الملك شهرمان . . أبو قمر الزمان !  
وعندما قاربنا القصر . . .

« طلع الفجر علينا من ثنيات الوداع »

ختمت الأصوات مجتمعة بتصديرة من بسيط نوبة  
« رمل الماية » :

صنعة ، « شغل » توشيح :

صلوا يا عباد دائم ( أ ) على أشرف الورى  
وارضوا عن العشر الكرام البرا  
مهما تقربوا الروضة « ياتينا » مبشرا  
نسيم من الأحباب مسكاً وعنبرا  
ثم أنشدوا من طبع « رمل الماية » :

محمد سيد الكونين والتقاليد

ن والفريقين من عرب ومن عجم

نبينا الأمر الناهي فلا أحد

أبر في قول « لا » منه ولا نعم



# صَلاَحُ الدِّينِ وَالصَّلَيبِيِّنَ

فترة التكتل العثماني

٥٧٠ هـ - ٥٨٠ هـ

بقلم الأستاذ محمد أحمد حسين

المنازعات بين العرب ؛ لذلك نرى أموراً يعقد في بعض الأوقات هدنة مع ابن المقدم ، تلك الهدنة التي تعيد إلى الدهن المخالفة بين « فولك » ، ومعين الدين أنزاف أياهم نور الدين محمود . وقد أطلق ابن المقدم سراح ما يقرب من عشرين فارساً صليبياً ، وكان يرى أمراء الموصل وصلاح الدين أشد خطراً عليه من الصليبيين . ولقد ظلت سياسة الصليبيين قائمة على منع صلاح الدين من إنشاء جبهة عربية قوية ، وقد نجحوا في ذلك وقتاً ما . وكان « ريموند الثالث » صاحب طرابلس هو المنفذ الحقيقي لسياسة الصليبيين ، تلك السياسة التي ترى إلى منع صلاح الدين بكل السبل من التوحيد بين مصر ودمشق وحلب .

ولذا رأينا « ريموند الثالث » يتظاهر بحماية أملاك ولد نور الدين على حين كان يقصد بذلك منع صلاح الدين من إنشاء تلك الجبهة الموحدة من الأقطار العربية ، وكما نصب « فولك » من قبل نفسه مدافعاً عن استقلال دمشق ضد نور الدين وقف ريموند الثالث ناصباً نفسه حامياً لولد نور الدين ، وقد قدر لريموند أن يتجفع في سياسته حقيقة طويلة ، ولا يأتي عام ٥٧٩ هـ إلا كان صلاح الدين قد نجح في جمع الشمل وبدأ يهاجم المستعمرين في عقر دارهم .

لم يكن الصليبيون وحدهم المناوئين لصلاح الدين ، ولكن أمراء الموصل وأمراء حلب كانت لهم أغراض تناهض هذه السياسة ، فالواصل الذين كانوا طامعين في أملاك ولد

كان على صلاح الدين قبل أن يلتقي بالصليبيين أن يقضي على الأمراء المتنازعين الذين التفتوا حول الغلام الصغير الصالح إسماعيل ، ذلك الغلام الذي قضت الظروف أن يخلف أباه نور الدين محموداً وهو لم يكن ليحمل العبء أو يواجه تبعات الموقف . ولو لم تكن تلك القوة الحديدية في مصر لتغيرت حال العرب ولمكن المستعمرون من توطيد سلطانهم ، وما سجل التاريخ لم ذلك النصر الفاصل عام ١١٨٧ م في حطين . شغل الأمراء أمثال ابن المقدم وشعس الدين على ابن الداية بالتنازع حول السلطان ، والسيطرة على الصالح إسماعيل ، ولم يفكروا في المستعمرين ومكائدهم ، هؤلاء الصليبيين الذين أرادوا أن يفيدوا من الفرقة يضربون فريقاً بفريق ويعدون أنفسهم قوة سياسية تحفظ التوازن بين القوى العربية .<sup>(١)</sup>

ومن الغريب أن قوى عربية أخرى أخذت تناهض صلاح الدين وتتفحجر عثرة في سبيل لم الشمل وجمع الكلمة ، قبل ملاقاته الصليبيين .

فأمراء الموصل وأمراء حلب والحشيشية<sup>(٢)</sup> غلبتهم المصالح الذاتية والتطلع إلى السلطان بدلاً من أن يوحدا الجبهة . اتحدوا مع الصليبيين وعقدوا معهم الأحلاف ، وسار أموراً ملك بيت المقدس على سياسة « فولك » ، تلك السياسة التي تفرض عليه أن يفيد من

Grousset René : Histoire des Croisades. p. 398 (١)

Les Assassins

(٢)

وافتردت مصر عن الشام ، وطمع أهل الكفر في بلاد الإسلام .

وبدأ صلاح الدين يعمل للوحدة ويقضى على الحزانات الشخصية فأخذ ينتقل بين المدن في الشام ، ويصف القاضي الفاضل وزير صلاح الدين حله وترحاله في رسائل بعث بها إلى الديوان العزيز فيقول : « يوم وصولنا إلى بصرى وقبله وفدت وهاجرت وتزاحمت وتكاثرت وتوافت الأمراء والأجناد . . . وأما الفرنج خذلهم الله فلما في هذه السفرة المباركة نزلنا في بلادهم نزول المتحكم وأقمنا بها إقامة الحاضر المتخيم وعيونهم متناومة وجزنا وأنوفهم راغمة ووطئنا ورقابهم صغر وورنا وعيشهم مر والله يزيدهم ذلاً ويجعل عداوة الإسلام في صدورهم غلاً وفي أعناقهم غلاً » ( الروضتين ص ٢٣٦ ) .

لقد بين صلاح الدين هدفه من تنقلاته بين مدن الشام بأنه يسعى لجمع كلمة الإسلام وكان الرأي « أن الشام هي أصل بلاد الإسلام وأنه يقصد إلى تهذيب الأمور وسد الثغور وتربية ولد نور الدين وكف عادية المعتدين » .

لكن ذلك لم يرض ذوى الطامع من أمراء حلب فأخذوا يعملون جاهدين على عرقلة مشروعاته فاستعانوا تارة بالموصل وتارة بالحشيشية وتارة بالصلبيين ونسوا أنهم بذلك يعوقون صلاح الدين عن لم الشمل وجمع الكلمة لمواجهة الصليبيين .

استعان الأمراء الطامعون في حلب برعموند الثالث وراسل سعد الدين كشتكين سناناً مقدم الحشيشية وبذلت الأموال لقتل السلطان ، وراسلوا أيضاً « سيف الدين غازي » صاحب الموصل وصالحوه على ما اقتطعوا من أملاكه ولد نور الدين من البلاد الجزرية . وطلبوا من ريموند أن يشغل صلاح الدين بمهاجمة أملاكه . وقد كتب صلاح الدين إلى الخليفة يصف الحال : « إن كل قلعة قد حصل فيها صاحب ، وكل جانب قد طمع إليه طالب والفرنج قد بنوا قلاعاً يتحوفون بها الأطراف ويضايقون

نور الدين وضموإ إليهم بعض المدن والحشيشية رأوا في الصليبيين حليفاً ضد صلاح الدين ، ورأوا في ذلك كسباً مادياً ، ونحن نعلم أن « سنان » شيخ الجبل صاحبهم ومقدمهم طلب ثمناً لهذه المخالفة ، وهو أن ينزل « الداوية »<sup>(١)</sup> عن جزية كانت مضروية عليهم ووافقهم « أموري » ، لذلك صدق صلاح الدين حينما كان يكتب الخليفة العباسي ذاكراً له أن هناك في العالم العربي أيدياً ثلاثاً : يداً غادرة وهم الموصلية ، ويداً ملحدة وهم الحشيشية ، ويداً كافرة وهم المستعمرون الصليبيون ، ولقد كتب على صلاح الدين منذ قدر له الاتحاد مع دمشق الجهاد في سبيل الله فترة تقرب من ثلاثة عشر عاماً قبل أن يدرك النصر يوم حطين .

كان صلاح الدين ، بارعاً في تكيف علاقاته مع ولد نور الدين فلم يفته أن يرسل رسولا إلى الملك الصالح يعزيه عن وفاة والده حاملاً معه دنائير عليها اسمه ، ويخبره إليه أن الخطبة قد أقيمت له بمصر كما لم يفت الملك الصالح أن يكتب له : « وما ها هنا ما يشغل السر ويقسم الفكر إلا أمر الفرنج خذلهم الله ، وما كان اعتياد مولانا الملك العادل وسكوته إليه إلا لمثل هذا الحادث الجلل ، وهل غيره دام سموه من مؤازر ؟ وهل سوى الأجل الناصر من ناصر ؟ » ( الروضتين في أخبار الدولتين الجزء الأول ص ٢٣٠ ) وكتب صلاح الدين لابن المقدم « إنا لا نؤثر للإسلام وأهله إلا ما جمع شملهم وألف كلمتهم ... فالوفاء إنما يكون بعد الوفاء ، والنجبة إنما تظهر آثارها عند تكاثر أطماع العداة ، وبالجملة إنا في واد ، والظانون بنا ظن السوء في واد ، ولنا من الصلاح مراد ، ولئن يبعدنا عنه مراد » ( الروضتين ص ٢٣٤ ) .

كما قال بشأن رعاية الصالح إسماعيل « أنا أجت برعى العهود ، والسعي المحمود ، فإنه إن استمرت ولاية هؤلاء تفرقت الكلمة المجتمعة ، وضاعت المناهج المتسعة ،

الأمرى سبعة أسير .

كانت الأحوال بين العرب والصليبيين تدعو للمهادنة فعقدت هدنة في مايو سنة ١١٨٠ وما كاد صلاح الدين بهذا قليلاً حتى جد من الأمر ما دعاه إلى توجيه همه نحو الموصل ، إذ توفي عام ٥٧٦ هـ سيف الدين غازي صاحب الموصل وخلفه عز الدين مسعود الذي بادر بالكتابة إلى صلاح الدين طالباً بقاء سروج والرها والركة والخابور وحران ونصيبين في يديه ، ولكن صلاح الدين لم يرش ذلك واحتج أنها من أملاكه بإطلاق الخليفة وأنه جعلها في يد سيف الدين غازي بالشفاعة .

ومات صاحب الموصل عام ٥٧٦ هـ (١١٨٠م) ومات الصالح إسماعيل عام ٥٧٧ هـ (١١٨١م) وكان لذلك أثر كبير في سياسة صلاح الدين في هذه الحقبة واضطره الظروف للعمل على توحيد الجبهة العربية والسعي للبت في أمر الموصل وحلب قبل البت في أمر بيت المقدس . وأدرك أن التكتل العربي وزيادة الجنود أمر يجب أن تؤخذ له الأهمية ، وكان الملك الصالح إسماعيل قد رأى تسليم حلب لعز الدين مسعود بن قطب الدين ابن زنكي ، ولكن عز الدين وجد أن الأمر فوق ما يقدر فتأبى حلب يستجار واستولى عماد الدين زنكي على حلب في مايو سنة ١١٨٢ ، فتألم صلاح الدين وأدرك أن استيلاء الموصل على حلب معناه تمر الوحدة التي ينشدها والتكتل الذي يبغيه .

وكتب للخليفة يقول : « إن الاستيلاء ليس بحجة في الولايات ولا الدخول إلى الدار بموجب ملك غاصبها » ثم ذكر للخليفة كيف أن الموصل راسلوا الملاحدة الحشيشية واتخذوهم بطانة ووساطة بينهم وبين الصليبيين « وأنه متى استمرت المشاركة في الشام ، أفضت إلى ضعف التوحيد وترامت إلى أخطار يعجز عنها خواطر الاستدراك ، وأنه إذا اجتمعت بالشام أيد ثلاث : يد عادية ، ويد ملحدة ، ويد كافرة نهض الكفر » إلخ . لذلك خرج صلاح الدين من القاهرة إلى الشام في

بها البلاد الشامية ... وعلمنا أن البيت المقدس إن لم تيسر الأسباب لفتحها وأمر الكفر إن لم يتجرد العزم في قلعه ثبتت عروقه واتسعت على أهل الدين خروقه . إلخ » . (الروضتين ص ٢٣٤) .

خاف الموصل من لم الشمل وتوحيد الكلمة وتقضيق هوة الخلاف فراسلوا كشتكين متولى الأمر في حلب ودارت معارك انتصر فيها صلاح الدين ، ولجأ الموصل إلى الحشيشية واندس هؤلاء بين المقاتلة في رى الجنود ، وهجموا على صلاح الدين وأرادوا قتله ، ولكن الله سلم وكتب القاضي الفاضل إلى العادل بمصر يقول : « السلامة شاملة والراحة بحمد الله للجسم الشريف الناصر حاصلة ولم ينل من الحشيشي الملعون إلا خدش قطرت منه قطرات . إلخ » . وبالرغم من تمام الصلح فإنهم حرصوا أهل حلب على نقض العهود والتكتب بالأيمان .

بدأ صلاح الدين بعد معركة « تل الصافية » بهاجم الصليبيين وأخذ يسير الحملات إلى البقاع القريبة من بانياس واشتبك مع فرقة صليبية كاد يقضى بها على ملك بيت المقدس بلدوين الرابع ، ويلاحظ أن الصليبيين قد أخذوا يشيدون الحصون فيبنا حصن « مخاضة بيت الأحزان » المسمى « بمصر بنات يعقوب » وكان هذا الحصن يشرف على الطريق بين طبرية وصفد ودمشق ، وفي تشييده خطر يهدد صلاح الدين إلا أنه تمكن من هزيمة الفرنج في موقعة ( مرج عيون ) في يونيو سنة ١١٧٩ م . تلك المعركة التي أسر فيها تفر كبير من عظماء الصليبيين وقد ترك لنا القاضي الفاضل وزير صلاح الدين رسائل هامة عن هذه المعارك . يقول القاضي الفاضل « وجرت نوب منها قتل المغنرى لعنه الله وتمايم سبعين فارساً من كبار الحلياة وطرح ملك الفرنج من على ظهر دابته . . وسها نوبة وادى الحريق . إلخ » .

وجه صلاح الدين همه بعد هذه المعركة إلى هدم حصن « المخاضة » وظل محاصراً له ما يقرب من أربعة عشر يوماً وتمكن من حرقه عام ١١٧٩ وبلغ عند

إسماعيل النيسابوري عن ظفر الأسطول المصري الذي خرج في شوال سنة ٥٧٨ هـ وبين كيف أنقذ قلعة أيلة وكيف قضى على المراكب المتعرضة للمراكب اليمنية . كان صلاح الدين يروم دائماً أن يعرف الخليفة ومن حوله من رجال الحل والعقد بمجهاده لكي يتركوا حاجته إلى الجنود وحاجته إلى تكتيل القوى العربية ، وكان حريصاً دائماً أن يبين أن المواصلة أعداء داخلين : ففي المحرم ٥٧٩ أرسل رسالة إلى الديوان العزيز على يد شخص يدعى عدنان أفردها بالحديث عن تاريخ المواصلة وكيف كانوا في القديم مع السلاجقة حرباً عواناً على الخلافة ، وكيف أكلوا أموال اليتامى وكيف نهبوا قلعة حلب وحلوا ما بها من ذهب إلى المستعمرين الذين صنعوا منه أسنة يطعنون بها صدور العرب . وأتهم استولوا على حلب بلا حجة . واستولوا على الأموال في الوقت الذي يحتاج فيه إلى تجميع الجنود لمحاربة الصليبيين ( الروضتين ٤٩/٢ ) . غلبت هذه الحال لم تدم طويلاً ، فقد اتفق على تسليم حلب مقابل السراويل عن سنحار وصبيين والخابور . وكان هذا نصراً لصلاح الدين الذي اشترط على عماد الدين إرسال المساكين ليقوى بها على الجهاد في سبيل الله . وقد رأى صلاح الدين أنه من الخير قبل أن يقوم بغزو الصليبيين أن يعمل على إزالة الضرائب والمكوس التي فرضت على الحلبيين . فأصدر منشوراً في صفر سنة ٥٧٩ هـ من إنشاء القاضي الفاضل يذكر فيه أنه علم أن بمدينة حلب رسوماً على الأقوات والدواب وأنه أمر بإبطائها وحلر إعادتها بأسماء مختلفة ، وأصدر منشوراً إلى أهل الرقة يبلغهم فيه عمو جميع الرسوم المقررة ولم يظهر عطفه على المسلمين فحسب بل إن التوقيع الذي منحه أهل الدمة بلحب يكشف عن عدله وإحسانه . إن الأمر الذي لا جدال فيه أن صلاح الدين أصبح في أواخر عام ٥٧٩ هـ مهاجماً ، فعبر نهر الأردن وبدأ يخرب قلاع المستعمرين ويضرب الصليبيين في عقردارهم ، فهو بعد أن عمل على تكتل العرب ووحدهم هاجم المستعمرين وكان له النصر يوم حطين .

أوائل المحرم سنة ٥٧٨ هـ ، وسار إلى حلب ونزل عليها في جمادى الأولى ، ثم سار إلى القرات حيث دخل الرها والرقعة ونصيبين وسروج . ورسائل القاضي الفاضل عن هذه المدة تتحدث عن موقف المواصلة وتديبرهم : ففي رسالة له إلى الديوان العزيز من البيرة في جمادى الأولى سنة ٥٧٨ هـ عند عبور صلاح الدين القرات يقول : إنه قد تحقق أن المواصلة قد عقدوا عقوداً مع الصليبيين لمدة ١١ سنة وتعهدوا بدفع عشرة آلاف دينار كل عام ، وأتهم يعملون على تسليم الثغور إلى المستعمرين وأتهم قد حرضوا الصليبيين على محاربته لكي يضطر إلى توزيع الجنود وفتح جبتهين للعمل في ميدانين ، وأتهم قد تقدموا إلى نصيبين وحركوا الفرنج فاضطر صلاح الدين أن يصدر الأوامر إلى ابن أخيه عز الدين فرحتشاه بأن يربط في رأس الماء بالقرب من دمشق ، واستنهض أخاه العادل من مصر ، ثم يذكر أن الأمراء هم الذين سعوا إليه من تلقاء أنفسهم أمثال صاحب حران وصاحب البيرة .

لم يكن المواصلة وحدهم الشغل الشاغل لصلاح الدين بل كان هناك مغامر صليبي وصلوك من جنودك الفرنجة شغل أيضاً صلاح الدين ألا وهو « أرناط » صاحب حصن الكرك ، وكان حصن الكرك يعترض القوافل ، كما كان عتبة في سبيل التجارة ، ويظهر أن « أرناط » كان غرضه أن يستولى على البحر الأحمر كطريق للتجارة ، وبذلك يمتكز تجارة المحيط الهندي ، فبنى السفن وأزحل المراكب وشحها بالرجال وآلات القتال وبدأ « أرناط » بمحاصرة أيلة وأغلقت الحملة في البحر الأحمر إلا أن العادل حاكم مصر في ذلك الوقت تمكن من القضاء على حملة « أرناط » . وفي يناير سنة ١١٨٣ تمكن القائد البحري حسام الدين لؤلؤ من مطاردة السفن الصليبية وأسمر كثير من الصليبيين . ورأى ابن جبير وهو بالإسكندرية في ذي القعدة سنة ٥٧٨ هـ ( ١١٨٣ م ) هؤلاء الأسرى الصليبيين ، ورأى كيف مثل بهم ، لقد ترك لنا القاضي الفاضل رسائل جمة عن هذا الحادث وتحدث عنه تفصيلاً وأرسل مهتماً العادل بظفرو هذا ، ثم كتب إلى شيخ الشيوخ صدر الدين عبد الرحيم بن

# أثر الفلسفة العربية في الغرب

بقلم الدكتور عثمان أمين

« روجر بيكون »<sup>(١)</sup> ، « جيروم دى مورافيا »<sup>(٢)</sup> و « ريمون لول »<sup>(٣)</sup> وغيرهم . وقد بين العلامة « فارمر » في بحث طريف عن « أثر العرب في الموسيقى » أن لكتاب « إحصاء العلوم » قيمة كبيرة عند المشتغلين بنظرية الموسيقى عند الأوروبيين ، وأن منفعة الكتاب الحقيقية إنما هي في توجيه انتباه الغربيين إلى العلوم العربية التي أقيمت عليها طلاب المعرفة منهم ، وجدوا في تحصيلها والاستفادة منها ، وتخلص « فارمر » إلى أن كتاب المعلم الثاني قد ساق الباحثين الذين « تقاطروا من أنحاء الدنيا إلى إسبانيا الإسلامية » ليهلوا من معين المؤلفات العربية في الموسيقى ، على يدى رجال مثل الكندي والقاراني وابن سينا وابن الصلت وابن رشد .

ويبدو مما بينه الباحث « دنن بركفسكي » في كتابه عن « إيسينوزا »<sup>(٤)</sup> أن للقاراني في القرون الوسطى أثراً كبيراً

١ - قامت العلاقات الثقافية بين المسلمين وأوروبا المسيحية عن طريقين : أولهما طريق إسبانيا ، والآخر طريق صقلية وملككة نابلى . وقد ارتبطت ترجمة المؤلفات العربية إلى اللغة اللاتينية باسم العالم اللاهوتي « ريمون » الذى كان رئيس أساقفة طليطلة من سنة ١١٣٠ إلى سنة ١١٥٠ ميلادية ، وفي طليطلة كان المسلمون يعيشون جنباً إلى جنب مع المسيحيين ، وكاد وجودهم في عاصمة الملك ومقر رئيس الأساقفة مما دفع جيرانهم إلى الاهتمام بالحياة العقلية الإسلامية . وفي طليطلة أسس « ريمون » ديواناً للترجمة مهمته ترجمة أمهات الكتب العربية ، فقل الديوان بإشراف « جند يساليونوس » المتوفى سنة ١١٥٩ م ، ومن بعده « جيرارد دى كرىمونا » المتوفى سنة ١١٨٧ م ، كثيراً من الترجمات العربية لمؤلفات « أرسطو » وكثيراً من مؤلفات « القاراني » ، و « ابن سينا » و « ابن رشد » .

٢ - وكان من أثر نقل المؤلفات العربية إلى اللاتينية أن بذل مجهود فكري جديد من المؤيدين والمعارضين ، فامتدت آفاق النظر عند الغربيين ، وأصبح للتفكير العربي عندهم أثر بعيد .

٣ - ومن المسلم به الآن لدى الباحثين الغربيين أن القاراني كان له أثر كبير في فلسفة العصور الوسطى : ترجم كتابه « إحصاء العلوم » إلى اللغة اللاتينية ، وأصبح في المدارس المسيحية - كما كان في المدارس الإسلامية - من المؤلفات التي لا يستغنى عنها . وقد أفاد منه

(١) روجر بيكون من سنة (١٢١٤ - ١٢٨٤ م) راهب من رهبان طائفة القريسيكان ، اتصل إلى كثير من الفترات العلمية كائنلسكوب ، ووضحة الهواء ، والناقوس الفاعلس ، والبارود . اهتموا بالسحر وحكم طلبة بالسجن ، ولم يطلق سراحه إلا ليموت . (٢) جيروم دى مورافيا في (النصف الأول من القرن الثالث عشر) .

(٣) ريمون لول من سنة (١٢٣٥ - ١٣١٥ م) كاتب مسيحي اشتهر بوقوفه على علوم العرب . وكتابه « الفن الكبير » من الحرب ما ألفه الأسفولاثيون (مؤلفو المصور الوسطى) .

(٤) إيسينوزا من سنة (١٦٣١ - ١٦٧٧) فيلسوف يهودي فن بكتابات الفيلسوف الفرنسى « ديكارت » . حكم عليه للكنيس اليهودي بالحرمان . أشهر مؤلفاته « الرسالة اللاهوتية السياسية » ،

شأن ابن سينا في الغرب ، واتسع نطاق نفوذه ، حتى جعله الشاعر «دانتى» في منزلة بين «أبقراط» ، و «جالينوس» ، وذهب «إسكاليينجر» إلى أنه قرين جالينوس في الطب ، ولكنه أسهم منه مرتبة في الفلسفة . وقد بين الأستاذ «جيلسون» في سلسلة من البحوث القيمة ، مدى الأثر الذي كان لابن سينا في الفكر الأوروبي في العصور الوسطى المسيحية ، كما أوضح الصلات الوثيقة بين الفيلسوف الإسلامى واللاهوتيين المتميزين إلى مذهب «القديس أوغسطين»<sup>(١)</sup> ، وقرر أن الفلسفة الغربية في القرن الثالث عشر عبارة عن مختلف المواقف من أرسطو وابن سينا وابن رشد : يأخذ «الأوغسطينيون» من الأفكار الجديدة طائفة يكملون بها مذهبهم مع شيء من التأويل ، وينبذون طائفة أخرى : يأخذون عن ابن سينا إشراف «العقل الفعال» ، إلا أنهم يضيفون لله المعاني التي يضيفها ابن سينا لعقل فلك القصر .

واقترح «جيلسون» أن يطلق على هذا التيار الفكرى في أوروبا اسم «الأوغسطينية النازعة إلى السينية» . وبعد «جيلسون» أقبل الباحثون الغربيون على هذا الموضوع الخطير ، فتوسعوا فيه ، وتناولوا مفكرين «مدرسين» لم يكونوا أوغسطينيين ، فجاء الأب «دوفو» ونشر سنة ١٩٣٤ بحثاً عن «السينية اللاتينية» في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وبين فيه أن اللاهوتيين المسيحيين النازعين إلى السينية كانوا يعترفون من قبل الفيلسوف الإسلامى ، ويتخذونه مصدراً لإلهامهم ، ولكن وجد إلى جانب هؤلاء مفكرين آخرين كانوا يتابعون مذهب ابن سينا حتى في الموضوعات التي تخالف العقيدة المسيحية ، وهؤلاء هم الذين أطلق عليهم الأب «دوفو» اسم «السينيين اللاتينيين» .

(١) القديس أوغسطين من سنة (٣٥٤-٤٣٠ م) أكبر فلاسفة المسيحيين . تأثر بمذاهب الأفلاطونية الحديثة ، وكان له في المدارس الأوروبية أثر كبير .

على مفكرى اليهود الذين ترجموا كتبه إلى اللغة العبرية ، وأقبلوا على دراساتها والانتفاع بها . ويبدو كذلك أن هذا الأثر قد امتد إلى العصور الحديثة عن طريق بعض علماء الدين من اليهود ، مثل «موسى بن ميمون» ، و «ابن جرسون» حتى وصل إلى فيلسوفهم «إسبينوزا» في القرن السابع عشر . والواقع أن من يقرأ مقدمة رسالة إسبينوزا عن «إصلاح الذهن» يسترعى انتباهه التشابه الواضح بين هذا الكتاب وكتاب الفارابى ، فيما ينبغي أن يقدم قبل تعلم الفلسفة ؛ فإن تتابع الأفكار في الكتابين واحد ، والباحث إلى التأمل فيهما واحد كذلك ، بل إن المقصد الأخير فيهما واحد . وهو معرفة الله «للتشبه به بمقدار طاقة الإنسان» على حد تعبير الفارابى .

ولا عجب في أن يجد «إسبينوزا» في مذاهب فلاسفة العرب التي ذكرها أساتذة اليهود ، ما كان يهوزه عند أتباع دينه ، من مثل «بن جرسون» و «كرسكاس»<sup>(٢)</sup> و «إبراهيم بن عزرا»<sup>(٣)</sup> .

٤ - ما كاد ينقضى قرن واحد على الترجمات الأولى للمؤلفات العربية ، حتى كان الرأي قد استقر عند الإفرنج على اختيار فلسفة ابن سينا ممثلة للفلسفة الإسلامية ، فقد ترجم «جنديسالينوس» كتاب «الشفاء إلى اللاتينية» ، وترجم «جيراردى كرىمون» كتاب «القانون في الطب» ، فأصبح كتاباً مدرسياً ، يعمل عليه في مختلف الكليات الأوروبية من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر . وبهذا الكتاب ارتفع

وقد دعا فيها إلى الحرية التامة في القول والفكر ، وأبدان عن مقاصد الفلسفة والدين ، فكان مهدها لقيام الدراسات الحديثة في التنقد المتصل بالكتاب المقدس .

(١) كريسكاس من سنة (١٣٤٠ - ١٤١٠ م) فيلسوف يهودى انتقد آراء أرسطو ، وعنى بمشكلى الحرية والخلق ، وأثر في فلسفة «إسبينوزا» .

(٢) بن عزرا من سنة (١٠٩٣ - ١١٦٧ م) لاهوت يهودى . من مؤلفاته : «عماد معرفة الله» ، و «باب الشفاء» تأثر بالأفلاطونية الحديثة .

كان يرى في ابن سينا أعظم قادة الفكر العربي ، وثاني فيلسوف بعد أرسطو ، وقد أعجب بكونهما وجد عند الفيلسوف الإسلامي من قوة التدليل على خلود النفس ، والسعادة الأخروية وبعث الأجساد والخلق ووجود الملائكة .

والحق أن ابن سينا قد أضاف إلى الثروة الفلسفية والعلمية إضافات جعلته من مفاخر الإنسانية المفكرة .

٥ - فلماذا ما انتقلنا إلى ابن رشد وجدنا أن الإعجاب بشروحه لفلسفة أرسطو كان عظيماً في أوروبا حتى سماه «داني» ، «الشارح الأكبر» . ومن المشهور أن مدرسة «بادوا» بإيطاليا كانت تنتمي إلى مذهب ابن رشد، وأن «سبجر دو برايان» كان زعيم المدرسة الرشدية في فرنسا إبان القرن الثالث عشر . ولقد ظل المذهب الذي نسب إلى ابن رشد متداوياً عند الأوروبيين في الكتب حتى الجاهلييات ، من منتصف القرن الثالث عشر حتى الوالت القرن السابع عشر ، ويعمد الباحث في فلسفة «إسينوزا» أن موقف ذلك الفيلسوف اليهودي من مسائل الفلسفة والدين والوحي والنبوة يشبه الموقف الذي سبقه إليه الفارابي وابن رشد ، ولعل «إسينوزا» عرف شيئاً من نظريات المسلمين عن طريق «موسى ابن ميمون» ، وعرف فلسفة ابن رشد وخاصة عن طريق الطبيب اليهودي «يوسف دل ميديجو» أحد أنصار المدرسة الرشدية في القرن السابع عشر .

٦ - ولا بد أخيراً أن نشير إلى فضل الفلسفة العربية على الفلسفة اليهودية ، وحسبنا هنا أن نذكر أن كتب أرسطو لم تنقل إلى اللغة العربية ، وأن اليهود قنعوا في معرفتها بما كتبه المسلمون من ملخصات وشروح . ولقد تبين لباحثين الغربيين أن أصحاب اللاهوت من اليهود قد ساروا خطوة خطوية في إثر فلاسفة الإسلام ، وأن المفكرين الذين سبقوا موسى بن ميمون مدينون بمتجههم وآرائهم في الدين لفلاسفة المسلمين . وأن

وأول مفكر مسيحي تأثر بابن سينا هو «جنديالينوس» رئيس ديوان الترجمة في إسبانيا : كتب رسالة في النفس ، بدأ فيها من ابن سينا ، واتهم بأوغسطين ، وقد اقتبس براهين ابن سينا عن وجود النفس مبيناً أنها جوهر لا عرض ، وأنها خالدة وروحية ، واقتبس من ابن سينا أيضاً رمزه المشهور للمسمى برمز الرجل «المعلق في الفضاء» الذي لا صلة له بالعالم الخارجي ، ولكن فكره يكشف له أنه ذات مفكرة ، وأنها موجودة . وهذا الرمز قد ذكره كثيرون من مؤلفي العصور الوسطى المسيحية ، ولذلك كان من الممكن أن يكون «ديكارت»<sup>(١)</sup> قد اطلع عليه ، فكان له صدى في تأملاته ، ولا سيما أن الكوجيتو الديكارتى قريب منه مؤيد له .

ولعل مما يشهد بتأثر ابن سينا عند المسيحيين في العصور الوسطى تلك الحملة العنيفة التي رفع لواءها «جيروم الأفرودى»<sup>(٢)</sup> المناقلة أرسطو وأتباعه (يعني باسم الفارابي وابن سينا والغزالي) . وهذا اللاهوتي يذكر ابن سينا في كتبه حوالي أربعين مرة معارضاً أقواله تارة ، ومقتبساً تعريفاته وأمثلة تارة أخرى ، يأخذ تعريف ابن سينا «للحق» بأنه ما يكون في الذهن مطابقاً لما هو عليه خارج الذهن ، ويقتبس من ابن سينا تفرقة بين «الماهية» و «الوجود» كما يقتبس تدليله على أن النفس تدرك ذاتها بذاتها دون الحاجة إلى البدن ، وهو ذلك الدليل الوارد في «الشفاء» و «الإشارات» والذي ذكرناه باسم رمز «الرجل المعلق»

أما «روجر بيكون» فهو يمثل تمام التمثيل ما سماه «جبلسون» باسم «الأوغسطينية النازعة إلى السيوية» .

(١) ديكارت من سنة (١٥٩٦-١٦٥٠) أكبر فلاسفة العصور الحديثة . ويعمد زعيم للمذهب العقل في الفلسفة . أشهر كتبه «المقال في المنهج» و «مقدمات في الفلسفة الأولى» .

(٢) جيروم الأفرودى (المتوفى سنة ١٢٤٩م) لاهوت مسيحي من أتباع أغلاطون .

تقطع في جملتها بأن ثقافة الغرب قد أفادت قسطا موفورا من المواد التي قلمها إليها مفكرو الإسلام .

وصى درست مذاهب فلاسفة الإسلام حتى دراستها وصى نشر ما لم ينشر من آثارهم ، كان لنا من ذلك نور يهدينا إلى تبيين ما للفلسفة الإسلامية من منزلة جليلة في تراث الإنسانية الفكرى .

إن فلاسفة الإسلام قرييون منا ، وما يزالون يحيون فينا ، ولن نتخلص من تاريخنا مهما أنكرناه ، كما لا يستطيع الإنسان أن يتخلع عن حياته السابقة مهما حاول أن ينسى ماضيه .

كتاب « دلالة الحائرين » (لموسى بن ميمون) وإن يكن حافلا بنقد آراء الإسلاميين ومحاولة تفنيدها والرد عليها ، يجذ قارقه في كل صفحة منه ما يشهد شهادة قاطعة بأهمية الفلسفة الإسلامية ، وبعد أثرها في الفكر اليهودى .

٧- وبعد لما نحب أن يتسرب إلى وهم أحد من الناس أننا نتحل الأسباب للإشادة بفضل المسلمين على غير حق ؛ فالواقع أن كل ما أوردناه هنا في إيجاز شديد إنما هو مقتبس من شهادة علماء الغرب في المصور الوسطى ، وفي عصرنا هذا ؛ وهى شهادة

ARCHIVE





# فلسفة البيركامو

بقلم الأستاذ ربيع يونات

ألا وهو دين العلم والتقدم أو بالأحرى دين «الإنسانية»، هذا الدين الحديث الذى مهد له فولتير وديدرو Diderot وجان جاك روسو وهولباك Holbach ودالامير D'Alembert فى القرن الثامن عشر ، ومن أوجوست كونت شريعته فى أوائل القرن التاسع عشر ، وأراد أن يشير به من فوق منبر كاتدرائية نوتردام .

غير أن هذا الدين الجديد — بالرغم من انتقاله بعد ذلك إلى الماركسية — لم يحل دون انتشار جرثومة «النيبيلية» بين المفكرين الأوروبيين . ويطول بنا الحديث لو أردنا أن نعدد جميع مظاهر هذه النيبيلية فى الآداب والفنون والتلفات الحديثة من لوتريامون Lautréamont<sup>(٣)</sup> حتى مدرسة «الدادائية» Dadaisme<sup>(٤)</sup> ومن ماكس شتينر Max Stirner<sup>(٥)</sup> ، إلى سيوران Gioran<sup>(٦)</sup> ويكفينا أن نذكر اسمى كاتبين شيريين ممن فلس فى آثارها معالم هذا الداء الفتاك وهما : دوستوفسكى فى القرن التاسع عشر ، ثم فرانز كافكا فى القرن العشرين ، وأن نذكر أربعة فلاسفة من الأعلام ممن كان لهم أخطر الأثر — إلى جانب نيتشه — فى التفكير الأوروبي المعاصر ،

منذ أن أعلن نيتشه «موت الآلهة» افتتح باب الهاوية على مصراعيه ، و«الآلهة» هنا هى تلك المثل العليا والقيم الخالدة التى يستند إليها الإنسان فى تقدير الأمور والحكم لها أو عليها ، ويهتدى بنورها فى التمييز بين الخير والشر ، ولا يساوره أدنى شك فى حقيقتها الثابتة حتى حين يذهب ويخرج عليها . . . أما الهاوية فهى أنهار هذه القيم وما يتبع ذلك من استهتار بالمقاييس المتوارثة ، بل إنكار كل معيار ، أو بعبارة أخرى هى تلك النيبيلية Nihilisme التى أخذت تنخس كالشوك فى قلب رجل الدهن الأوروبي منذ أكثر من قرن من الزمان . والحق أن نيتشه لم يشترك بنفسه فى قتل هذه الآلهة ، وإنما اقتصر دوره على تقرير أمر واقع وتبيين الأذهان إلى خطر نتائجه ، كما أنه لم يشترك فى حفر تلك الهاوية ، بل لقد بذل عساة فكره ، حتى آخر قطرة منها<sup>(١)</sup> فى محاولة خلق قيم جديدة أجدر بجهود الإنسان وأكرم لنفسه وأشرف<sup>(٢)</sup> . أما الذين قتلوا الآلهة فهم فلاسفة عصر «الأنوار» ورجال الثورة الفرنسية ، أولئك الذين قصوا على «ظل الآلهة على الأرض» حين خلعوا ملوكهم عن عروشهم وقادوهم إلى حيث تقصص الرقاب . وما من شك فى أنه مما سوغ هذه الجريمة فى نظر هؤلاء الفلاسفة أنهم كانوا يؤمنون إيماناً واسعاً بدين آخر تهبون فى سبيله الضحايا ، ويحل على منبجه سفك دماء الكافرين ؛

(١) من المعلوم أن نيتشه قد أصيب بالجنون فى أواخر حياته .

(٢) غنى عن القول أن المقصود بهذه القيم الجديدة هى فكرة «السيويزان» . ومن الممكن أن تأخذ على نيتشه فى هذا الصدد تسليمه بنظرية داروين التى لم يمد فى زمنها اليوم أن قبلها على حلتها .

(٣) صاحب «أغاني المالدور» Les Chants de Maldoror شاعر متطوع الظلم فى جموح خياله وتفق مبادئه وسورة تمرد على شئ أوضاع الكون . وقد عاش فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر .  
(٤) «حركة فنية أدبية نشأت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وكان هدفها الوحيد هو تحل جميع القيم الفنية والأدبية باعتبارها قبايل وريوازية .  
(٥) فيلسوف ألماني عاش فى النصف الأول من القرن الماضى ، وكان يدعو إلى ابتعاد الفرد ورفاقه قادمة لجميع القيم ؛ ولكن أثره الظاهرة كانت تطوى فى الواقع إلى دعوة إلى بناء مجتمع يقوى على تبادل المنفعة على أساس المساواة المطلقة بين جميع الأفراد .  
(٦) كاتب فرنسى أصله من ريمانياذاع صيته من نحو عشر سنوات .

رحمة عن الثغرة التي تتعور كلا منها ، وعن الوهم الذي أرسى عليه قواعدها . وفي هذه البداية القاحلة المظلمة ، حيث يتجلى إخفاق العقل واستحالة المعرفة ، وحيث لا سبيل إلا إلى اليأس المطلق ، يحاول ياسبرز أن يعثر على المفتاح الذي يتيح له الكشف عن الأسرار المغلقة .

أما هوسرل — ذلك العلامة الرياضي — فيخرج من بحثه بإنكار قدرة العقل على تعدى حدود الظواهر والحسوسات ، أى على الكشف عن قاعدة عامة أو قانون شامل يطوى عليها جميعاً ويخضعها لحكمه . إن مهمة التفكير لديه ، ليست هي إدراج شئ الظواهر والكائنات تحت لواء نظام واحد تركز إليه عقولنا فيستر عن عيوننا وقلوبنا سماتها وخصائصها الحق ، وإنما هي تعلم الرؤية من جديد ، وتركيز الوعي ، وإنعام التأمل في كل كائن وفي كل صورة وفي كل فكرة على حدة ، حتى تتكشف لأبصارنا وبصائرنا وتبوح لنا بسرهما . وكل ما في الوجود يستحق إنعام النظر ؛ تستوى في ذلك سنبلة القمح وبد الإنسان وحفيف الأشجار وعاطفة العشق وقطرة الندى وقوانين الجاذبية . . .

غير أن هؤلاء الفلاسفة الأربعة — الذين يجمعهم في البداية اليأس من المعرفة — ينهى بهم المطاف إلى التخلص من هذا المأزق بحل من الحلول يطعنون إليه ، خارج حدود العقل . فكثير كجورد وياسبرز مثلاً يقفزان طرفة واحدة من اليأس المطلق إلى الإيمان المطلق ، أما هوسرل فيزعم أن ما يتكشف لأبصارنا وقلوبنا وبصائرنا بعد التأمل الطويل في كل ظاهرة — على حدة — من ظواهر الوجود هو في الواقع جوهرها الأقصى الذي ليس بعده جوهر .

أما ألبرير كامو Albert Camus فلا يعتبر اختلاف هذه الحلول إلا نوعاً من « الانتحار الفلسفي » ؛ وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل وقدرته على اختراق الحجب والنفاذ إلى الأسرار التي من شأنها أن تضيئ معنى على هذا الوجود الذي يبدو مجرداً من كل معنى ، وإنما لأنه

وواجهوا هذه المشكلة العضال وسعوا إلى التغلب عليها ، وهم : كثير كجورد وهايديجر وياسبرز الذين يلقبون بالوجوديين ، ثم هوسرل Husserl مؤسس المدرسة الفينومينولوجية الحديثة .

والسمة المشتركة بين هؤلاء الفلاسفة — على الرغم من تعدد مصادر تفكيرهم واختلاف مناهجهم ومقاصدهم — هي شعورهم جميعاً بعجز العقل عن التوصل إلى الفهم والمعرفة ، فكثير كجورد لا يستطيع مثلاً أن يدرك سر الحكمة الإلهية التي قضت على إبراهيم عليه السلام بذبح ابنه الوحيد ، أو يتصور محنة الصراع الرهيب الذي كان يدور في قلب إبراهيم ساعة إذعانه لهذا الأمر ، ولا يستطيع في الوقت نفسه أن يركن إلى الكنيسة الكاثوليكية مستمسكاً لشعارها ونصائحها ، بل إنه ليندد بهؤلاء الكهنة الذين يمسحون الدين ، إذ يختزلونه إلى سلسلة من الوصايا والنواهي ، وإلى عدد من المظاهر التي لا تقوم في جوهرها إلا على الرياء والنفاق . إنه يريد أن يهبط نور السهاء عليه رأساً ، فيعيش طوال حياته يعاني عذاباً الحيرة والقلق في قفار الوحدة الموحشة .

ويتأمل هايديجر بعين الفيلسوف حال الإنسان فيعلن جازماً أنها حال ذل وهوان : ليست هناك « حقيقة » غير « الهم » في متعدد صورته ؛ فهو سأم وملل أو مجرد خوف طارئ عابر لدى الإنسان الفارقي في ملاهى الحياة ؛ وهو قلق دائم عند ما يتنبه الإنسان ويستيقظ من غفلته ويدرك واقع الحال ؛ وهو هلع وجزع عند ما يتدبر الإنسان مصيره فيبهر الموت ، ولكن لا ينبغي للإنسان مع ذلك أن يغمض عينيه ، بل عليه أن يسهر ويعتش عن الحقيقة ما ظلت في قلبه جذوة من نار . إن كل ما في الوجود ما له إلى فناء ؛ وفي وسط هذه الأطلال المتناحبة بهم هايديجر متنبأ عن ضلائله .

هذا ، على حين يعلن ياسبرز يأسه من كل علم بحقيقة الوجود Ontologie ، إنه ليفحص في إيمان شئ الفلاسفات التي خلقها لنا التاريخ ، فيميط اللثام في غير

على ذهنه فيفسره عن التساؤل عن مغزى كل هذا السعى والجهد والنشاط ، بل عن مغزى كل جلسة أو وقفة ، كل لحظة أو إعادة كان يأتيها ولا يشعر إلا أنها حركة طبيعية لا موضع معها للتساؤل أو الاستظام .

ولكن هذه الخواطر المزعجة لا تتعدى عند غالبية الناس أن تكون سحابة عابرة لا تلبث أن تنفث ، فيعودوا بعدها إلى مجرى عاداتهم وآمالهم ومطامعهم وغاياتهم النبيلة أو الوضيعة . . ومع أن الجميع يعلمون من أعماق ضمائرهم أن هذا كله مآل الموت — الموت الساحق الماسق — فإنهم ليسعون في الحياة ، وإنهم ليكون ويجهلون ويتشبثون بالأمل كما لو كانوا لا يعلمون .

هذا التفاؤل عن قضية الموت ، وهذا التعلل الساذج بنوع ما من الآمال ، وهذا الفرور المضطرب الذي يبعثه تحقيق المطامع أو يقرن بنشأتها — كل هذا — برده كمو مع المزدريين ، وبعده حماقة أو نفاقاً وتضليلاً للنفس عن الحقيقة الجوهرية المروعة التي تواجه الفكر الواهي ، ألا وهي تجرد الوجود من المغزى ، وما يتبع ذلك من شعور بعث الحياة .

وعلة الشعور بالبعث ترجع في رأى كامو إلى تناقض بين واقعين : الواقع الأول هو هذه الشهوة المستمرة في باطن الإنسان تطلب الفهم والمعرفة . وطريقها إلى المعرفة هو استكشاف العلامات المنطقية بين الشيء والشيء ، وهو استكشاف القوانين التي تسير بمقتضاها ظواهر الكون ، وهو على الأخص الكشف عن القانون الأعلى الذي تنخرط فيه جزئيات الوجود ويحتضن تفاصيله المادية والمعنوية جميعاً ، أما الواقع الآخر فهو هذا الكون الصامت الذي يأتي أن يوح لنا بسرّه ، وهذا الوجود العاصي الذي يرفض أن ينطوى تحت قانون شامل يرضى به العقل ويروي غلته .

وإذا كان منبع الشعور بالبعث هو هذا التصادم بين شهوة العقل واستصاء الوجود على الفهم ، فيمكن أن ننكر أحد هذين الطرفين كي نتخلص من هذا

لا يريد أن يتخلى عن هذا العقل بالرغم من قصوره الفاضح ، ولأنه يرغب في التلذذ بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسميه « صمت الكون » .

والقول بأن الحياة عبث لا مغزى له ، وأنها « قبض الريح » أو « حصاد الهشيم » ليس دون ريب بالكشف الجديدي ، بل لعله يرجع إلى ما قبل عهد سليمان الحكيم . ولكن هذه « الحكمة » كانت تتخذ في الغالب نهاية ينهى عندها الفكر ونجاعة للتجارب ، أما كامو فيعدها بداية المعركة ومطلع الفكر الحر الطليق .

ويشبه كامو نشأة الشعور بالبعث بالabsurde بمولد عاطفة الحب في قلب الإنسان ، كلاهما يهبط على الفرد من حيث لا يدري ، وعلى غير ميعاد : فهذا رجل — كعامة الرجال — يستيقظ كل صباح في منتصف الساعة السابعة ، ويتناول طعام الإفطار في تمام هذه الساعة ، وبعدئذ ينصرف إلى عمله ، فيسهرق في خمسين ساعات يعقبها طعام الغداء ، ثم يسرع ساعة يعود بعدها فيستأنف عمله ويمضي فيه ساعتين أو ثلاثاً ، ويعيد الكرة في اليوم التالي ، فيصنع بنفسه ما صنع في اليوم السابق ، ولا يختلف الثالث عن يومه الثاني ، وهكذا تمر الأيام ينلو بعضها بعضاً وهو يكرر هذه العملية أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً إثر عام . . . وقد يكون الرجل مغتبطاً بحاله أو غير مغتبط ، ولكنه مستسلم على كل حال لمصيره ، مذنن لدورة الزمن ، لا يشك في أنه يقوم بما ينبغي أن يقوم به . . . وإذ يوم يأتي فيطرد عليه طائرٌ بخته — قد يحدث ذلك وهو يشعل ( سيجارة ) أو يجري عملية حسائية أو يعبر شارعاً — وإذ بعجلة الزمن تتوقف عن سيرها المعهود ، وإذ يساق الرجل لا تساق إلى حيث اعتادت أن تذهب ، وإذ ييده تأتي أن تقوم بما ألفت من أعمال ، وإذ يذهنه لا يطاوعه على أن يشغل بما كان يهتم له من أحداث ومشكلات . . . نوع من الملل والسأم والتفوق يستولى على كيان الفرد فيشل هذه الآلة عن دورانها المنتظم ، ونوع من القلق يستحوذ

بالحياة وهو أصل ، في حين أن العقل فرع وهو الذي قد يقوده منطقته إلى فكرة الانتحار ؛ ولذلك فهما يكن الأخذ بأسباب المنطق سيراً ، فإن الولاء له حتى النهاية يكاد يكون أمراً مستحيلاً .

وسمع ذلك يريد كامو أن يحفظ بصفاء ذهنه وسلامة منطقته حتى النهاية في مواجهة هذا الوجود المتجرد من المغزى ، وفي تناول قضية الانتحار . إلا أن المنطق ، في مذهب كامو ، لا يكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعيب الحياة والإقدام على الانتحار ؛ ذلك أنه إذا كان الوجود يستعصى على الفهم ، فليس في وسع المنطق أن يستنتج أن من واجب الإنسان أن يستسلم ويلقى السلاح ، وإذا كان الشعور بالعبث يرجع — كما رأينا — إلى نزاع بين الإنسان وأشواقه من ناحية ، وبين الكون وجفافه من الناحية الأخرى ، فليس من المنطق في شيء أن نحسم المشكلة بالقضاء على أحد الطرفين . ولربما كان في

الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبي بأننا نأخذ الحياة "تأخذاً أليفاً" ، وفي هذا ما يناقض الحكم بعيب الحياة . وقد رأينا عمر الخيام مثلاً يجعله ما يشبه هذا الشعور بالعبث على الانغماس في ترف اللذات . وفي وسعنا أن نتخيل آخر يدفعه هذا الشعور إلى التفتة أو ما يسمى « بالمزاج الأسود » . أما كامو فإنه ليجاد في تخلص الإنسان من عبء الأوهام والآمال ، و تجرد حياته من المغزى ، باعثاً على الانطلاق في عالم من الحرية ، من الحرية العقيمة دون ريب ، ولكنها الحرية الوحيدة التي يمكن أن يستسيغها عقل واع متيقظ . والرجل ذو الأمل — سواء أكان أمله في الأرض أم في الأبدية — يصبح عبداً لأمله ، فهو يرمس لحياته خطأ لا يحيد عنه ، ويصوغها في القالب الخاص الذي يهيء له تحقيق غايته . إنه لا يعيش أبداً في الحاضر ، لأن المستقبل وآماله الغامضة تعصب عينيه وتقوده . وليس كذلك الرجل الصافي الذهن المتحرر من ربكة الأمل المحتل من قيود الأطماع ؛ فهو لا ينظر إلى الغد ؛ لأنه

الشعور : فلو أخذنا مثلاً بمذهب العقلين الذين يزعمون أن العلم قادر — إن لم يكن اليوم فغداً — على تفسير كل ما في الوجود ، أو لو آمننا مع المؤمنين بشيء يفوق العقل مقدرة على استجلاء سر الكون ، لتوهنا إذن للحياة مغزى ولتعزيزنا بأمل ، ولكن الأليبر كامو لا يرضى بوهم أو عزاء مهما يكن مطمئناً لبعض النفوس ، ولا يجد ما يعدل نور العقل وصفاء الذهن أداة لتناول مشكلات الوجود ، بالرغم من إدراكه لقصور هذا العقل وقصور العلم . . . هذا العلم الذي يستطيع أن يحددنا عن دوران الأرض حول نفسها وحول الشمس ، وعن تتابع الليل والنهار وتتابع الفصول ، ولكنه لا يستطيع أن يدلنا على مغزى هذا الليل وهذا النهار ، ولا مغزى هذا الدوران وتتابع الفصول . . . ثم ماذا يهم في جوهر الأمر أن تدور الأرض أو لا تدور ، ما دام الإنسان عاجزاً عن استكشاف مغزى الوجود؟ . . .

ولكن إذا لم يجد المرء معنى للوجود <sup>(١)</sup> واستعمل عليه الشعور بعيب الحياة ، فهل ينبغي أن يجعله ذلك محل الانتحار ؟ هذا هو السؤال الذي يمهده كامو أخطر المسائل الفلسفية جميعاً ، وكل ما عناه في المرتبة الثانية : فالبحث في — هل للعالم ثلاثة أو أربعة أبعاد ؟ أو في : هل الفكر سابق أو لاحق للمادة ؟ أو في : هل الكون محدود أو غير محدود ؟ — كل هذه المسائل توشك أن تكون هزلاً ومجوناً إذا قيست بالسؤال الجوهري وهو : هل الحياة تستحق أو لا تستحق ما يبذل في سبيلها من جهد وعناء ؟ ومن الملاحظ أنه من بين جميع أصحاب مدارس التشاؤم ، لا تكاد نثر على فرد واحد جره منطقته إلى الانتحار بالفعل <sup>(٢)</sup> ، ولكن كامو لا يرى في هذه الظاهرة رداً حاسماً على سؤاله ؛ فهو يعالج تراجع المنطق أمام الموت بسيطرة البدن على العقل ؛ ذلك أن البدن يعرف الحياة قبل أن ينشأ العقل ويصطنع المنطق ؛ والبدن يتعلق

(١) يحكى عن شوبنهاور أنه كان يطيب له الإشادة بالانتحار وهو جالس إليهم ألقى الألسنة .

الاتجار محك الاختبار ، أما في الرجل المتمرد « فالقتل هو الذي يصبح محور السؤال ، والجرائم منها المتعمد ومنها ما يرتكبه المرء تحت تأثير عاطفة مستبدة . وليس هذا النوع الأخير ، ولا حتى النوع الأول في صورة القردية ، هو الذي يهتم له كامو ويتناوله بالبحث ؛ وإنما الذي يعنيه هو القتل الجماعي المدير المنظم الذي يتخذ في هذا العصر ذريعة لتحقيق مذهب أو لتطبيق مبدأ . وعند ما كان الطاغية الفرير ، في سالف العهود ، يملك المدن لمجرد إعلاء مجده ، ويقذف بالأسرى بين أنياب الوحوش الضارية لمجرد التلذذ بمشهد الأجساد تمزق إدباء ، لم يكن من العسير على الضمير الإنساني — أمام هذه الجرائم السافرة — أن يعين الجاني ويصدر حكمه عليه ، أما حينما تقام معسكرات العبيد تحت شعار الحرية ، وتدير المذابح باسم خير الإنسان ، وحينما يتدنر الجاني بثوب القاضى وتمثل الجريمة في صورة الطهر والبراقة « فتبتليك مخنل الموازين وتعتدل التقدير وتبلبل الفضائل . وإذا ذكرنا أنه خلال الخمسين سنة الماضية قد قتل أو شرد ما لا يقل عن سبعين مليوناً من بني البشر ، وإذا ذكرنا أن العصر الذي نعيش فيه هو العصر الذي بلغ فيه صراع المذاهب أقصى حدته ، أدركنا مبلغ ما تتميز به هذه المشكلة من جسامه وخطر ، ومدى ما تستحقه من تأمل وبحث وتمحيص .

وإذا نظرنا في المذاهب الاجتماعية الحديثة ، وحللنا مصادرها ، وجدنا أنها ترجع على الأخص إلى روح التمرد التي سرت موجتها في أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر . على أن التمرد نوعان : تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان ، وهذا ما يسميه كامو بالتمرد الميتافيزيقي ؛ وتمرد الإنسان على حاله من حيث هو عبد ذليل ، وهذا ما يسميه بالتمرد التاريخي . والنوع الأول هو الذي ينبع منه — كما رأينا — الشعور بعيب الوجود ، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً ، أي إلى النihilation المطلقة ، أما النوع الآخر فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالثي رأينا

يعلم تمام العلم أن هذا الغد لن يجلب له في نهاية الأمر سوى القناء . وهو إذ يغفل حساب الغد يتيح لذهنه أن يفرح ، ولشاعره أن تتفتح للحاضر وتلهم كل ما قد يحفل به من غذاء . إنه يجهل من حياته حاضراً متواصلاً ، فلا يعرف الأمل كما لا يعرف الندم ؛ لأنه مع إحساسه بأنه يستطيع أن يفعل بحياته ما يشاء ، يدرك إدراكاً عميقاً أنه مهما يصنع ، فلن يتغير بذلك وجه الوجود .

وهذه الحياة ملء الحياة — بدون غاية — تقتضي نوعاً جديداً من البطولة ربما لا يتخلو من المحن ، ولكنه يتخلو على كل حال من الهالات والأكالييل . ويلخص كامو عناصر هذه البطولة في ثلاث صفات :

١ — فقدان الأمل فقداناً تاماً ، وليس لهذا علاقة باليأس على الإطلاق .

٢ — التمرد المتواصل ، وهو تقيض الزهد أو الاستسلام والإذعان .

٣ — الحماسة الواعية التي ينشأ ألا يخطئ بينها وبين التزوات الصنيانية .

وينتهي ألبير كامو من كل هذا إلى القول بأن الفكر الوحيد غير الكاذب هو الفكر العقيم . . . . .

فإن كان لهذا الفكر بعد ذلك أن يتلمس البطولة ، فليس له أن يعرفها إلا معلقة بخيط دقيق ، وليس له أن ينالها إلا بهذا الثمن .

على أن ألبير كامو لا يقف عند هذا الحد من التفكير ، فهو بعد أن يعالج مشكلة العيب في رسالته الفلسفية الأولى « أسطورة سيزيف » Le Mythe de Sisyphe ويصورها في قصة « الغريب » L'Étranger ثم في رواية « كاليجولا » نراه يتنقل في رسالته الثانية « الرجل المتمرد » L'Homme Révolté وفي رواية « العادلون » Les Justes إلى نوع آخر من المسائل يختلف في الظاهر كل الاختلاف عما تعودناه من أساليب فكره ووزعاته .

كان في « أسطورة سيزيف » قد جعل من فكرة

عددًا منها في العصر الحديث.

والعبد حين يتمرد يقول : « لا » ، أى أنه أولاً رجل يفكر ، ولكن ماذا يريد في الواقع بهذا الإنكار ؟ إنه يريد أن يقول مثلاً : « لقد بلغت الأمور حداً لا يطاق » ، أو « إن الأمر قد تجاوز الحدود » ... وهكذا نرى أن التمرد يقترن عند العبد بشعوره بوجود حد لا يجوز تعديه ؛ أى أن العبد بتمرده ، يؤكد أن هناك شيئاً في نفسه يحتر به ولا يقبل أن ينتهك ؛ فالتمرد إذن إنكار وإثبات : إنكار طغيان ، وإثبات حق مهدر .

والتمرد في أصله عمل فردى ، وربما لا يخلو من أثره ، ولكننا نلاحظ أننا قد تمرد لا نلطم يقع علينا ، وإنما لنلطم يقع على الآخرين ؛ كما نلاحظ أن العبد قد ينطلق في تمرد حقيقى ليفضل التضحية بحياته على الإذعان للضمير ؛ وهذا معناه أن الفرد المتمرد لا يلبث أن يشعر بأن ذلك الحق المقدس الذى لا يقبل أن ينتهك **والذى يسعى بتمرد إلى إثباته** — ليس مقصوراً على شخصه ؛ وإنما يتجاوز حدود الفرد ، بل يتعدى إلى قلة من أحياء الفرد ؛ أى أنه حق للإنسان من حيث هو إنسان . وهكذا يؤول التمرد إلى ما يسمى « بالتضامن الإنسانى » .

وفي هذا يختلف تمرد العبد عن التمرد الميتافيزيقى عند ما يبلغ حد النيبيلية المطلقة ؛ فهذه النيبيلية إذ تردى القيم جميعاً تردى أيضاً حقوق الإنسان ؛ وهى إذ لا تجد في الحياة ما يفضل الموت لا تتعب كذلك بحياة الآخرين ؛ وهكذا تصبح بمثابة تطبيق عملي لعبارة إيفان كارامازوف الشهيرة : « إذا لم يكن هناك إله ، فكل شيء مباح ! » وقد قلنا : إن تمرد العبد هو الذى قد يقود إلى الثورة الجماعية ، غير أن التمرد الميتافيزيقى قد يتحول هو أيضاً إلى تيار هذه الحركة الثورية . والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التى عرفها العصر الحديث ، قد اقترن فيها هذان النوعان المتباينان من التمرد . وهنا كان منشأ الخطر ، لأن التمرد الميتافيزيقى يحمل في طياته ، في غالب الأحيان ، جرئومة النيبيلية المطلقة .

ويرى ألبير كامو صورة مجسمة من تسلط هذا الداء على التفكير الثورى المعاصر في المبدأ الشائع القائل : « إن الغاية تبرر الوسيلة » ؛ فتطبيق هذا المبدأ يؤول إلى نوع من النيبيلية التاريخية حيث ترتكب أشنع الجرائم باسم أبيل الغايات . وقد تكون الغاية ليست شيئاً أقل من تحقيق الفردوس على سطح الأرض ، ولكنها على كل حال غاية بعيدة ، وربما لا يمكن تحقيقها — على فرض إمكان ذلك — إلا بعد عشرات الأجيال ؛ أما نحن الأحياء فلن نتاح لنا رؤية ذلك الفردوس ، بل لن نتاح رؤيته لأبنائنا ولا لأحفادنا ؛ فليس في وسعنا إذن أن نحكم إلا على الوسائل ، فإن كانت هذه الوسائل تتضمن إهدار كرامة الإنسان ، فليس من حقنا أن نبرها بما قد يضمه صاحبها من طيب التوايا وعظيم الأهداف ، بل الأحرى بنا أن نرى فيها عنواناً على تلك الجرئومة النيبيلية الكامنة في قلوب العديد من الثوريين في هذا العصر الخبيث .

ويعمل ألبير كامو من هذا كله بالدعوة الصارخة إلى التمرد على هذا الوفاء السريع ، وبإدانة النيبيلية ، والتثبت في جميع الأحوال بتلك القيم الإنسانية الحق التى ضلت الثورات الحديثة طريقها بالتفكير لها ، مع أنها هى التى كانت منبع هذه الثورات .

وبما لا شك فيه أن « الرجل المتمرد » ليس هو الكلمة الأخيرة في تفكير ألبير كامو ، فهذا الكاتب النابغة لم يتجاوز بعد سن الرابعة والأربعين . ولكننا إذا أردنا مع ذلك أن نلخص في عبارة موجزة جوهر فلسفة كامو في المرحلتين اللتين حاولنا عرضهما فيما سبق قلنا : إنها تقوم على إيمان عنيد بقيمة أعلى تدعى « كرامة الإنسان » . فهو في « أسطورة سيزيف » ينكر الانتحار مخرجاً من الشعور بعيب الحياة ، لأن الانتحار يتضمن معنى المزيعة أمام صمت الكون .

وهو في « الرجل المتمرد » يندد بالنيبيلية ويشيد بالتمرد ؛ لأن النيبيلية لا تتعب بالقيم الإنسانية ، في حين أن التمرد عنوان عليها وبرهان .

# رضا عباسی

بنام استاد محمد عباس عبد الوهاب

كان رضا مصوراً مشهوداً له بالبراعة ، وقد ظل اسمه وآثاره الفنية في طلي النسيان ، ولم تعلم سيرته كما يجب إلا في العصر الحديث ، حيث عكف مشاهير المستشرقين الألمان أمثال ساره وميتوخ وغيرهما من مؤرخي الفنون على دراسة حياته ، والكشف عن مواهبه .

ورضا من الفنانين الذين عاشوا في أيام الشاه عباس الأكبر من سنة ( ٩٨٥ - ١٠٣٨ هـ ) ، تلك الفترة التي عرفت بالعصر الذهبي للدولة الصفوية في إيران ، إذ كان الشاه عباً للفن مشجعاً للفنانين ، ويقال : إنه أسس في أصفهان - عاصمة ملكه - معهداً للتصوير<sup>(١)</sup> ، كان يؤمه المصورون والحطاطون والمذهبون ، فنشأت بذلك مدرسة جديدة للتصوير هي « المدرسة الصفوية الثانية » .

وبنى الشاه عباس قصوراً في أصفهان ، منها قصراً : « جهل ستون » ، و « على قابو » . وقد وصف الرحالة الأوروبيون في القرن السادس عشر الميلادي جمال هذه القصور وجمال نقوشها وزخارفها وصورها البديعة التي منها مجموعات كبيرة من الرسوم الحائطية بالألوان المائية على الجص أو باللاكية ، وقد استقدم بعض المصورين الأوروبيين ، فعملوا إلى جانب الوطنيين في تصويرها على الطراز الإيراني والأوروبي ، ولهذا تأثر التصوير الإيراني في عهده تأثراً قوياً بالتصوير الأوروبي<sup>(٢)</sup> . وقد كشف عن هذه الصور حديثاً ، فأحدثت ضجة كبيرة



(١) M.S. Dimand; A Handbook of Muhammadan (١)

Art, N.Y., 1947, p 53.

A. U. Pope : A Survey of Persian Art, vol. 2 (٢)

Oxford, 1939 P. 1388

بريشه معين سنة ١٠٨٤ هـ

رضا عباسی

مجموعة مجموعة كوارتش بلندن



شكل (٢) غلام إفرازي وكلب  
مؤرقة ١٠١٣ هـ بمتحف القربوليان

ريق الطبع ؛ فقد كان يمارس ألعاب القوى ، دائم الاتصال بالأندية الرياضية وأندية المصارعة ؛ لذلك اصطحب بطابعهم<sup>(٣)</sup> . كما أنه قطع شطراً طويلاً من حياته غير محمود السيرة ، وكان في ذلك الوقت قليل العناية بفنّه ؛ إذ كان حاد المزاج يميل إلى الوحدة وعدم مخالطة المجتمعات ، فلم يكن فنّه معيماً عن شيء إلا عن مناظر الشرب والمناذمة (شكل ٢) ؛ ولهذا كان قليل الإنتاج في شبابه .

ثم التحق بخدمة البلاط ، فحسنت سيرته ، وزاد إنتاجه ؛ وكان موضع عناية الشاه ؛ ولذلك لقب « شاه نواز » أي مدلل الملك ؛ ومنذ ذلك الحين أضاف إلى اسمه لقب « عباسي » نسبة إلى الشاه ، وأخذ يرسم الشاه في مجالسه المختلفة ، كما رسم أفراد العائلة الملكية ، وصور شخصيات عصره رجالاً ونساءً من قادة وأطباء وعلماء (شكل ٣) . وكانت فرشاته قادرة على تأدية مطلب البلاط ، وفي الوقت نفسه كانت تأخذها المتعة

في الأوساط الفنية ، وكان « جهل ستون » قد أحرق في أواخر القرن السابع عشر الميلادي ، فكانت الصور تالفة من جراء الرطوبة وقرب الحريق ودخانها ، ولكن أمكن تنظيفها وإعادتها إلى الكبر من سالف رونقها ، فأمكنك دراستها ودراسة خصائصها<sup>(١)</sup> .

ويعتبر « رضا » من أعلام مصوري المدرسة الصفوية الثانية ، بل هو صاحبها ؛ فإليه يرجع الفضل الأكبر في خلق أسلوب جديد للتصوير في إيران بعده به بعداً تاماً عن تقاليد العصور السابقة في هذا الفن ؛ إذ تحرر من قيود اللون والزخرفة ، كما تحرر من ملء الفراغ وكثرة المناظر والأشخاص ؛ مما كان يتميز بهما التصوير الإيراني ؛ وبذلك خلق أسلوباً يعلوه طابع جديد هو اظهار الفراغ والموضوع في جو من الرقة والبساطة .

ويمجد بنا أن تلقى ضوءاً على حياة هذا الفنان قبل أن نتعرض لدراسة فنّه ؛ فحياة الفنان هي المثير الأول الذي يوجهه ويطلع إنتاجه بفلسفة خاصة به . هذا إلى جانب روح العصر ذاته ؛ فإن لها أثراً أيضاً في هذا التوجيه .

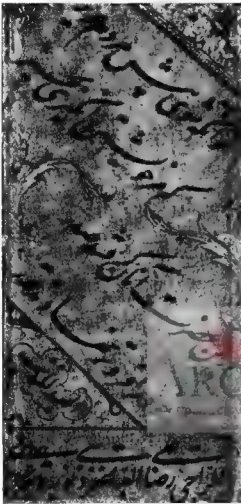
ولد رضا في مدينة تبريز ، وأصل اسمه « علي رضا » ، وقد جاء إلى أصفهان في عتفوان شبابه ، وترعرع في بيئة ذواقة للفنون ؛ ولذلك نشأ مقبلاً عليها ؛ فأبوه « مولانا علي أصغر » كان رساماً مشهوراً في مكتبة الشاه إسماعيل . ويقول إسكندر منشي في تاريخ العصر الصفوي فيها بين سنتي ١٥٠١ و ١٦٢٩ م ؛ إن رضا قد اشتغل في تصوير قصور الشاه منذ أن كان كبير مساعدي « مظفر علي »<sup>(٢)</sup> ثم احتل المكانة الأولى من بعده ، وإنه أصبح أعجوبة عصره في التصوير وفي رسم لوحات الأشخاص القردية Single Figures ، وبالرغم من رقة لمساته فإنه لم يكن

(١) انظر لوحات المرجع التالي :

American Institute for Persian Art and Archaeology; Persian Frescoes Paintings, N.Y., 1932.

(٢) المرجع السابق ص : ٧





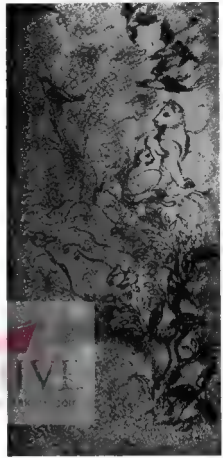
شكل (٤) نموذج من كتاباته بالخط الشملق الفارسي  
مؤرخ سنة ١٠٢٢ هـ بالمتحف البريطاني



شكل (٢) الشيخ صلي والعليل شمس  
مؤرخة سنة ١٠٢٣ هـ بمحمدة ببسجراد

القديم ، وكان إنتاجه فيها قليلا لندهور تلك الصناعة  
وقلة إنتاجها منذ أواخر القرن السادس عشر الميلادي .  
ومن المخطوطات التي صورت في تلك الفترة شاهنامة  
الفردوسي ، وفي متحف المتروبوليتان<sup>(٢)</sup> بنيويورك  
مخطوطة للشاهنامة مؤرخة بسنة ١٠١٤-١٠١٦ هـ  
(١٦٠٥-١٦٠٨ م) ، بها خمس وثمانون صورة تحمل

في الانتقال من تلك المظاهر البراقة المترفة إلى تسجيل  
حياة الدراويش<sup>(١)</sup> والشحاذين والفقراء والمسنين في أوضاع  
لا تنقص إنقانا عن سابقتها .  
وأثار رضا عباسي الفنية نوعان :  
أما النوع الأول منها فتلك الصور التي رسمها  
المخطوطات ، وهي على العموم لم تخرج عن تقليد.



شكل (٥) الطبيعة أسلوب رضا عباس  
عن ساره رويتلورخ \*

خصائص رضا عباسي وأسلوبه . ومن المعروف أن نشاط الفنانين قد تجلّى في تصوير المخطوطات حتى ذلك العصر ، وأن إيران قد فاقت غيرها في هذا المضمار .

أما النوع الآخر فصوره الفردية التي تصادفنا تارة ملونة وتارة أخرى غير ملونة ، وهي خطوط بسيطة ولسات سريعة ، ولها سمات ودقائق فنية واضحة وهذه الخطوط السريعة التنفيذ Sketches هي خير ما يمثل عبقرية هذا الفنان وأستاذيته ؛ لأنه استطاع أن يجعلها معبرة عن سمات الوجه وتفاصيله وانفعالاته ؛ كما أوضح فيها الحركة بإشارات اليد أو الجسم . ولما عرف عنه أنه كان يعدل في الصورة ، و يغير في إخراجها عدة مرات حتى يصل بها إلى النتيجة المنشودة .

ولئن كانت صور الأشخاص الفردية هذه قد ظهرت على يدي المصور محمدى قبل عصر الشاه عباس فإنه يرجع الفضل كل الفضل لرضا عباسي ومدرسته في نشر هذا اللون الجديد من الصور على نطاق واسع ، ووضع الأسس التي أدت إلى تعميمها مما كان له الأثر الكبير الأثر في نقله التصوير الإيراني من الطابع الملكي إلى الطابع الشعبي ؛ إذ لم يعد المصور يرسم للسلطان ، ويوضح للمخطوطات ، بل أصبح يرسم ما يحل عليه عليه خياله وفنه ، ولهذا انتقل إلى الرسم من الطبيعة بعد أن كان يرسم موضوعات تقليدية من الذاكرة ، كما أن الأشخاص الذين كانوا رمزيين متشابهي السحنة في



شكل (٦)

شيخ يسترعج مؤرثه  
١٠٣١ هـ بالمكتبة  
الأهلية بباريس



شكل (٧) الدلال

أسلوب رضا عباسي محفوظه بالكتابة العامة ببرلين

الأسلوب القديم أصبحوا هنا أشخاصاً حقيقيين معروفين غالباً . (الشكل السابق) .

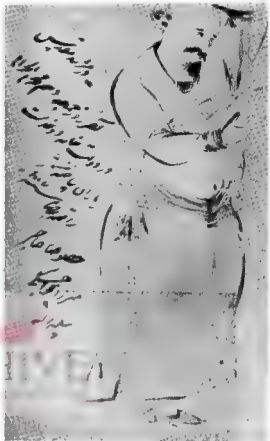
ومن الخصائص التي تجلت في أسلوبه الجديد وأسلوب مدرسته بصفة عامة عدم الاهتمام برسم العماير . والواقع أنه لم يصبح لها أى اعتبار في رسومه على ضد ما كانت عليه من مكانة وأهمية لدى المصورين ؛ إذ كانت لا تخلو منها صورة إلا فيما ندر ؛ كما بعد الكثير من صورهِ عن الطابع الزخرفي لاستخدامه القلم في إخراج صور سريعة الإنتاج وبخاصة التكاليف . ومن المعروف

أن المصورين قبل رضا كانوا يعتمدون على الألوان الزاهية البراقة في إيجاد التباين وإلحاح الزخرفي الذي يكسب الصورة الإيقاع الفني ، أما رضا فكان يعتمد على خطوطه ولسانه في خلق هذا الإيقاع . وامتاز رضا بدقة الملاحظة والتأثر بأسلوب الكتابة الخطية من حيث تكوينها من عدة خطوط منحنية وخطوط مستقيمة قصيرة أو ممتدة ؛ لأن رضا كان خطاطاً إلى جانب كونه مصوراً ، وله إنتاج وفير في هذا الميدان . وأغلب كتاباته موقعة باسمه الأصلي « على رضا » حيث اشتغل في بداية حياته - كما أسلفنا - في المخطوطات



شكل (٨) السابق

محفوظه بالكتابة الأهلية ببرلين



شكل (٩) شيخ في وضع عزل  
مؤرخه سنة ١٠١٧ هـ من سورة وميثاق

نسجاً وتصويراً ، كما وقع باسمه ونسبه « على رضا العباسي » ( شكل ٤ ) حينما اشتغل للشاه ، وكتب . في مسجد الشيخ لطف الله في المسجد الجامع العباسي بأصفهان<sup>(١)</sup> كتابات رائعة بحظ النسخ والتستعليق . ويرى بعض مؤرخي الفن الإسلامي أن على رضا الخطاط غير على رضا المصور وأنهما شخصان ، ولكن جميع كتاباته وتوقعياته وخطوطه بأسلوب واحد مما يجعلنا نعتقد أنهما شخص واحد ؛ وكل ما في الأمر أنه وقع

F. Sarre & E. Mithwaq; Zeichnungen von Riza (١)  
Abbas, München 1914 p. 8.

بأساليب وعبارات وأسماء متعددة مما دعا إلى الاختلاف في أمره ؛ ومن ثم فهو شأن أصيل جمع بين فنين من أعرق الفنون وأجلها مكانة عند المسلمين ، وهما الخط والتصوير ، فالواقع الذي لاشك فيه أن سواد المسلمين لم ينظروا إلى التصوير نظرة ارتياح<sup>(٢)</sup> . على أن عقريه الفنان المسلم تجلت في ناحية التصوير في المخطوطات ؛ إذ شغل المصورون بتجميلها وتزيين كتب العلم والدين والأدب والتاريخ والصناعات بصور مفسرة ، كما تجلت عبقريتهم في نسخ هذه الكتب بالخط الرائق الجميل ورسم رضا في أرضية صوره أغصاناً ذات أوراق مبسطة مختلفة الشكل ، وتعتبر هذه الأغصان علامة ملازمة مميزة لصوره ، ورسم الأفق والتلال والكتبان والمناظر المرئية في الطبيعة الإيرانية ( شكل ٥ ) والواقع أن أرضية بعض صوره يغلب عليها التسطيع ، وهي التي نهج فيها على الأسلوب القديم في المخطوطات أو بعض الرسوم المأونة الأخرى ، أما تلك التي تجل فيها أسلوبه فيها ظلال أظهرت فيها نوعاً من التجسيم .

وولع « بإظهار طيات الثياب ( شكل ٦ ) كما نوع في أشكالها من ملابس درويش ، إلى ملابس أمراء ، وملابس صيد ، ثم ملابس أوروبية الطراز ؛ وكذلك رسم أغلبية متعددة للرأس من عمامات وقبعات للرجال والنساء . أما السحنة التي صورها فتمتاز بمسحة من الهدوء ، وبعضها يطويه وقار إلا أن أغلبها فيه ملامح الشباب المنصرفين إلى اللذة والاهو . وعلى العموم فكل شخصياته غضة حتى الكهل لم يستطع أن يجعله ما حملته السنون من آلام الكبر إلا في تعبيرات على وجهه ( الشكل السابق ) ، ونادراً ما كان يحوط شخصياته بهالة ( شكل ١٠ ) تبرز مكانتها ، كما كان متبعاً في الأسلوب القديم .

والواقع أنه كان مولعاً بسطوح الأشياء وخاصة سطح البشرة ؛ إذ رسمها فاعمة تكاد تنبض بالحياة

(٢) دكتور محمد عبد العزيز مرزوق : أثر الإسلام في الفنون الجبلية - القاهرة ، مطبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤ ص ١٩ .



شكل (١٠) الكاتب

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - قاعة المقتنيات الحديثة

وهذه عبارات تدل على تواضعه الجلم وخشوعه ، وهو بخلاف أغلب من سبقوه من المصورين قد وقع على رسومه معترزا بفننه ، ولم يكن يوقع باسمه فحسب ، بل كان أحيانا يذكر الحال التي صور فيها ، وهذه خواص جديدة ابتدعها رضا ، واقتنى أثره فيها المصورون من بعده ، فكانت معنا على تأريخ الصور ودراستها ومعرفته مصورها ، ولا شك أن أسلوب رضا بنوع خاص يتميزه المتفوقون للفن الإسلامى حتى من غير توقيعه ، بخلاف

والدفع ( شكل ٧ ) ، ولهذا نجد في تصويره لحة جديدة تجعله مقرباً إلى الذوق الحديث ، ومن الصعب تمييز شخصياته : ألفتين هي أم لفتيات<sup>(١)</sup> ، ولا سيما أن أوضاعهم جميعاً فيها أنوثة وليونة . ولا عجب في ذلك ؛ فقد نقل عن الواقع بكل دقة وأمانة : فيها هذا « توماس هربرت » أحد الرحالة الأوروبيين الذين<sup>(٢)</sup> زاروا بلاط الشاه عباس في سنة ١٦٢٨ م يروى أنه شاهد فتية بالقصير يروحون ويفدون ومعهم آية الشراب ( شكل ٨ ) . وهم على جانب من الروامة ، عيونهم واسعة وخدودهم وردية ، يرتدون صديريات وعباءات مزخرفة بالقصب المذهب ، ويتعلون أحذية جميلة متقاة ، شعورهم معقوفة في ضفائر تتدلى وتتموج حول أكتافهم .

وقد راعى قواعد التشريع والمنظور . وكانت النسبة الجمالية محفوظة المهم إلا تلك الأرجل الممعية التي نكاد نلاحظها في معظم إنتاجه . وأغلب ظنا أنه رسمها كذلك عن عمد ، فإن تلك الأرجل الرقيقة الصغيرة لها تقديرها الجمالى في خيال الفنان . ورسم أنوفاً طويلة متأثرة في ذلك بالسحنة الإيرانية .

وهناك ميزة خاصة في صوره وهي أنه يمكننا أن ندرس منها أشكال الملابس وأنواعها المستعملة في ذلك العصر - على ما أسلفنا - وكذلك أشكال الآنية ، كما نلاحظ أن بعض صوره يملؤها مسحة من التكم والسخرية متتحياً فيها ناحية « التصوير المزلى » ( شكل ٩ ) .

وقد خلف رضا مجموعة كبيرة من الصور المؤرخة التي بها توقيعه ، وأغلبها مؤرخ في النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى . وبعض رسوم له غير مؤرخة وإن كان عليها توقيعه مثل : « رقم كمينه رضاى عباسى » ، أو « رسمه العبد الفقير رضا عباسى » .. الخ

F.R. Martin; The Miniature Painting and Painters ( ١ ) of Persia .. etc, vol. 2, London, 1912, p. 71.

T.W. Arnold; Painting in Islam, Oxford 1938, ( ٢ ) p. 90

رسوم أخرى .

وكان أسلوبه هو السائد في عصره ، وأصبح تأثيره عظيماً في الحياة الفنية في أصفهان ، وأخذ يدرس عليه تلاميذ كثيرون ويريدون نسبت إليه وإلهم هذه المدرسة التي استمرت في إنتاجها حتى القرن الثامن عشر الميلادي ، واستطاعت أن تنشر هذا الفن بين طبقات الشعب مما جعلهم يدركون معانيه ، ويفهمون أصوله ، ويتذوقون قيمه الجمالية .

ومن أشهر تلاميذه «معين» ، فقد برز إنتاجه على أقرانه ، وكان معجباً بأستاذه ، ورسم له صورتين خللت بحياه : إحداهما في مجموعة Quaritch بلندن (شكل ١) ، والأخرى في مجموعة Parish-Watson باريس .

وبعد هذه المدرسة تدهور التصوير الإيراني الإسلامي . وهد عن خواصه وتقاليده الأصيلة لافتقاره أثر التصوير في أوروبا كل الاقتفاء .

[ تعرض مع هذا البحث صورتان تنشران للمرة الأولى وهما من متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (شكل ١٠ ، ١١) وهما دون توقيع ، ولكننا نرى أنهما ولا شك من أسلوبه ، كما تعرض مجموعة أخرى منتقاة من إنتاجه ، وكلها تنطق بأن «رضا عباسي» كان فناناً أصيلاً له شخصيته الفنية المهمة المعبرة عن اتجاهاته واتجاهات عصره ] .



شكل (١١) جلسة حلوية  
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - قاعة المقشيات الحديثة

كثيرين غيره من المصورين . وهذا ما نلمسه في رسوم الفرسكو<sup>(١)</sup> بقصور الشاه عباس التي أشرنا إليها ، وفي

(١) Fresco Painting : وهو التصوير بالألوان على ملاط -

«لين» ومن المعروف أنه لا يمكن أن يشابهه أي رسم آخر من حيث زخارفه وطرقاته ، ثم غلوت التصوير به القلى لا يعمى إلا بمقروط الخاطئ نفسه .

# القاهرة مدينته المآذن

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

منها منار الإسكندرية ( طبقة مربعة طبقة مثمثة فطبقة مستديرة ) كما تشهد بذلك رسوم الفسيفساء المحفوظة بسور سان ماركو بالبنديقية . وقد عارض العالم الأثرى كريستوفل<sup>(١)</sup> هذه النظرية معارضة شديدة ، وأثبت بطريقة مقنعة أن أول مثلثة في مصر تتمثل فيها هذه الطبقات الثلاث هي مثلثة مسجد سلاو وسنجر الجالولي التي لم تبن قبل عام ١٣٠٣ هـ ( ١٣٠٣ - ١٣٠٤ م ) وهو تاريخ متأخر بالنسبة لمنار الإسكندرية ، وكان قد تقدم قبل هذا التاريخ بأكثر من قرن ونصف القرن من الزمان ، ويعتقد كريستوفل أن أقدم صور المآذن الإسلامية كانت تنحو نحو الأبراج المسيحية المربعة . إلى كانت قائمة بسورية قبل الفتح الإسلامي ، كما هو الحال في أبراج المعبد الوثني بدمشق ، ويستشهد على ذلك بعدة أمثلة : منها برج دير سان جورج بسامة ( ٦٢٤ - ٦٢٥ م ) ، ويستنتج من ذلك ، أن فكرة بناء المثلثة المربعة نشأت في سورية في ظل الدولة الأموية ، وأن المآذن الأولى اشتقت معمارية من أبراج الكنائس السورية . وقد حافظت المثلثة السورية على هذه الصورة خلال قرون طويلة ، فعظم مآذن سورية تتألف من بدن مربع من قاعدته إلى قمته ، ويضرب لذلك أمثلة كثيرة منها : المثلثة الشمالية بالجامع الأموي بدمشق التي شاهدها المقدسي والتي كانت تشغل الموقع الحالي لمثلثة العروسي ، ومنها مثلثة جامع حمص ( ٩٨٠ م ) ومثلثة المسجد بالجامع بحلب ( ١٠٨٩ - ١٠٩٠ م ) ومثلثة جامع الخضر ببصرى ( ١١٣٤ م ) ومثلثة العروسي بجامع

هناك ظاهرة تثير لأول وهلة انتباه الوافد على حاضرة الجمهورية العربية المتحدة وتجذب اهتمامه ، في الوقت الذي تتعود فيه عيناه أفقية الأسطح المتراصة ، ذلك أن بصره ما يلبث أن يتطلع إلى أبراج وشيعة التكوين سامقة الارتفاع تنتصب في الفضاء وتشق عنان السماء فتسيطر بقوامها المتناسق التحيل على كل ما يحيط بها من بناء ، وتزيد من روعة القاهرة وتكسبها طابعاً أصيلاً تميزت به على مر السنين .

وتعد المآذن من أهم عناصر العمارة الإسلامية التي تستحق الدراسة والاهتمام لما احتوته من رخارف وصناعات وما تضمته من نقوش وتسميات ، هذا إلى اعتبارها سجلاً رائعاً لجميع الأطوار التي مر عليها الفن الإسلامي في مصر حتى وقتنا هذا .

وقد استخدم مؤرخو العرب بادئ ذي بدء كلمة صومعة للدلالة على برج الزهاد ، ولعل بقاء هذه التسمية للدلالة على المثلثة يرجع إلى أن المثلثة الأولى سواء في مصر وسورية أم في شمال إفريقيا والأندلس كانت مربعة الشكل كأبراج الزهاد بسورية . وقد شاغ استخدام أهل المغرب لكلمة الصومعة للدلالة على المثلثة ، وما يزال لفظ صومعة هو الاصطلاح السائد في شمال إفريقيا حتى وقتنا هذا ، ولعل ذلك راجع إلى أن شكل المثلثة في هذه البلاد ما يزال يحتفظ بصورته المربعة الأولى .

ولقد اختلف العلماء في بحث الأصل المعماري للمثلثة : فذهب بتر إلى الاعتقاد بأن منار الإسكندرية هو النموذج الأول للمآذن ، ويستدل على ذلك بأن المثلثة تتألف من الطبقات الثلاث التي كان يتألف

(١) Creswell : The evolution of the minaret,  
Burlington magazine, Mars - Mai - Juin, 1926, p. 9.



مئذنة المنصور قلارون (المئذنة ١٢٠٣ هـ : ١٢٠٣ م)



مئذنة مسجد معاذ «الفستفر» (٨٥٠٢ هـ) (١١٥٧ م)

يستخدم للدعاء إلى الصلاة عند الفجر ، وظل الأمر كذلك إلى أن أمر معاوية بن أبي سفيان وإليه على مصر مسلمة بن مخلد أن يبنى صوامع للأذان ، فهي مسلمة أربع صوامع في أركان المسجد الأربعة<sup>(١)</sup> ، ويعتبر مسلمة أول من جعلها فيه ، ولم تكن بالجامع من قبل<sup>(٢)</sup> ، ولم يترك لنا المؤرخون أى وصف لهذه المآذن الأولى ،

(١) أبو الحسن بن تفرى برقى : التيجوم الزاهرة ج ١ ، ٦٨ .

(٢) المقرئى : المواظ والاحتياط بذكر الخط والأكار ج ٢ ، ٢٤٨ طبعه بلاق سنة ١٢٧٠ هـ .

معرة النعمان (١١٨٧ - ١١٩٣ م) ومئذنة جامع الدباغة العتيقة بحلب (١٢٠٠ م) ، وقد تغلغل طراز هذه المآذن المربعة في شمال العراق كما نراه في مئذنة جامع الرقا ، ومئذنة المسجد الجامع بمران التي تشبه مئذنة جامع دمشق<sup>(٣)</sup> . وانتقل هذا الطراز إلى مآذن المغرب والأندلس فتراه في جامع القيروان (٧٢٤ - ٧٢٧ م) ومئذنة جامع قرطبة (٩٤٥ م) ومئذنة قلعة بني حماد (١٠٠٧ م) . وكانت المساجد المصرية الأولى خالية من المآذن ، فلم يكن للجامع عمرو بالفسطاط مئذنة ، إذ كان الناقوس





منارة مسجد سنجر الجبال (١٣٠٣ هـ / ١٩٠٣ م)



منارة خائفاه يبرس الجالنتكير (١٣٠٩ هـ / ١٩٠٩ م)

الإشعاع الفنى ، على نقىض ما ذكره ريشورا من أن  
مآذن جامع عمرو هي التي أوجت بيناه مآذن جامع  
دمشق<sup>(١)</sup> ، وهذا خطأ واضح .

وأقدم مآذن القاهرة مثلثتنا جامع الحاكم بأمر الله ،  
الذى شرع فى بنائه الخليفة العزيز بالله نزار ثانياً خلفاء  
الفاطميين فى ديسمبر سنة ٨٩٠ وأتمه ابنه الحاكم بعد  
ذلك باثنين وعشرين عاماً أى فى ١٠٠٣ م . ومثلثتنا  
الحاكم فى الركنين الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى ،

ولا ندرى ماذا كانت عليه أشكالها وإن كنا نعتقد أنها  
كانت أشبه شئء بالخامس أو جواسق المراقبة التى تقام  
على الأسطوح فى أركان البناء . وكان يصعد إلى هذه  
المآذن عن طريق سلم يرتقيه المؤذنون خارج المسجد .  
وظلت مآذن جامع عمرو على وصفها هذا حتى نقلها  
خالد بن سعد إلى داخل المسجد .

كان ذلك أول العهد بالمآذن المصرية ، وجاءت  
مآذن مسلمة على الأرجح تقليداً واضحاً لمآذن الجامع  
الأموى بدمشق باعتبارها مركز الخلافة الأموية ومصدر



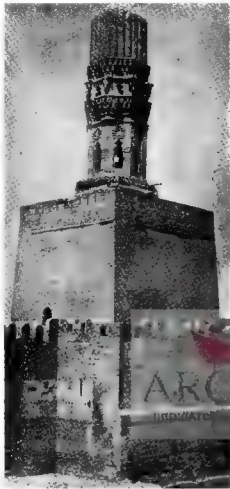
منارة ملق فاطمة خاتون (١٢٨٤ هـ / ١٢٨٤ م)



منارة مسجد الجيوشى (١٠٨٥ هـ / ١٠٨٥ م)

المتنبتين، مثلثة مشهد الجيوشى (١٠٨٥ م) بأعلى المقطم، وتعتبر أهم المآذن المصرية الأولى، إذ أنها تصور مرحلة من مراحل تطور المتنبة. ومثلثة الجيوشى - بالرغم مما يسودها من بساطة - تعيد إلى أذهاننا ذكرى مثلثة جامع القيروان (٧٢٤ - ٧٢٧ م)، وتعتبر هذه المتنبة الأخيرة أنموذجاً لها. وأهمية مثلثة الجيوشى تنحصر في أنها أقدم أمثلة الطابع المصرى للمآذن المعروفة باسم المبخار، وهى المآذن التى دأب استعمالها حتى الربع الثانى من القرن الرابع عشر. وقد أخذ نظام المآذن المصرية منذ ذلك الحين في التطور مع احتفاظه بعناصر هذه المتنبة نفسها؛

وتذكر أن بمآذن الجامع الأموى بدمشق، بالرغم من اختلافهما عنها في أنهما تولفان بيروهما عن إيلدار الخارجى ما يشبه مدخل البوابات<sup>(١)</sup>. وفكرة بنائهما في ركنى واجهة المسجد متأثرة بجامع المهديّة. وتختلف هاتان المتنبتان اليوم عما كانتا عليه وقت بنائهما، ويرجع ذلك الاختلاف إلى ما أجراه عليهما يبرس الجاشنكير من إصلاحات بعد أن أصيبتا بزلزال عام ١٣٠٣ م. وقيل: إنه أعاد بناء الطبقات الثمثة العليا في صورها الحالية وتلاهاتين



جامع الحاكم (الجزء الظاهر من المئذنة ٧٠٣ هـ ، ١٣٠٣ م)



مئذنة زاوية الهند (حوال ٦٤٨ هـ ، ١٢٥٠ م)

الأولى من مراحل التطور ، كانت القاعدة المربعة المثلثة هي الظاهرة الغالبة على شكلها العام .

وتلت هذه المرحلة مرحلة ثانية تميزت بها مآذن الأيوبيين . ومع أنه لم يبق لنا من عصرهم هذا سوى مثلثتين : هما مثلثة المشهد الحسيني (١٢٣٧م) ومثلثة الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٣م) فقد أخذت المعالم الأولى للمثلثة المبخرة ، التي ظهرت في عهد الفاطميين ، تتضح وتتسم بسمه الأصالة والابتكار . ويتمثل ذلك في مثلثة مدروسة الصالح نجم الدين أيوب التي تنتصب فوق واجهة المدخل . وتعرض هذه المثلثة ميلا إلى زيادة ارتفاع

فلان مثلثة مسجد أبي الغضنفر (١١٥٧م) لا تختلف عنها إلا في ارتفاع قاعدتها المربعة وفيها نحو الرشاقة وفي أن طبقتها المثمنة قد ازدادت تناسقا وتنميكا عنها في مثلثة الجيوشي ، كما أن حذوة القبة في مثلثة أبي الغضنفر قسمت إلى ضلوع بارزة أو فصوص .

وهكذا وضحت معالم المآذن المصرية الأولى ، وكانت تتألف من برج مربع ينهى بشرفة ، ويقوم فوق هذا البرج طبقة أخرى مربعة تراجع بعض الشيء عن القاعدة ، وقد اختفت هذه الطبقة بعد ذلك واستبدل بها طبقة مثمنة في مثلثة أبي الغضنفر . وفي هذه المرحلة



منارة مسجد إبراهيم (١٧٨٨ - ١٣٨٦ م)



منارة مسجد السلطان حسن (١٣٦٣ - ١٨٧٦ م)

فتشهد من أمثلة ذلك مثذنة مبخرة زاوية المنود (١٢٥٠م) التي تكاد تكون صورة طبق الأصل من مثذنة الصالح نجم الدين ؛ إذ تتألف من بدن مربع محشوق مرتفع تعلوه طبقة مثمنة فمثنى<sup>١١</sup> مثنى تقوم عليه مبخرة . وظل الطراز الأيوبي للمآذن سائداً بعد ذلك ؛ فقد دام بناء المآذن المباخر في عهد بيبرس الجاشنكير ؛ مثل ذلك مثذنتا الحاكم ومثذنة خاتقاه بيبرس الجاشنكير ؛ وتحفظ مثذنة مسجد ابن طولون التي أقامها السلطان لاجين (١٢٩٦م) بطبقة علوية تتبع طراز المآذن المباخر نفسه . ثم يحدث تطور لهذا النظام الأيوبي ؛ ظهر أول

الطبقة المثمنة على حساب القاعدة المربعة التي ما تزال بالرغم من ذلك تحفظ بتفوقها في الارتفاع عن الطبقة المثمنة . ويعلو هذه الطبقة تاج يتألف من أسنة بارزة تركز عليه الخوذة المعروفة بالمبخرة . وسرى أن هذا النظام سيظل متبعاً بعد سقوط الدولة الأيوبية بأكثر من نصف قرن<sup>(١٢)</sup> . ونلاحظ أن مدينة القاهرة تختص دون غيرها من المدن الإسلامية الأخرى بهذا النوع الفريد من المآذن . وقد خضع العدد الأعظم من المآذن المصرية في عصر دولة المماليك البحرية لنظام مآذن المباخر :

التشبيكات التي ظهرت في واجهة بهو الحصن بالقصر الإشبيلي وزخارف المعينات بالجويرالدا . ونرى هذه التأثيرات الأندلسية في تفاصيل الزخرفة الحصينة بمئذنة مسجد الناصر محمد بالبحاسين وعقود مئذنة مسجد سلا وسنجر . ونشهد أيضاً آخر من التأثيرات المغولية ظهرت في مئذنتي جامع الناصر محمد بالقلة اللتين لا يمكن اعتبارهما إلا استثناء في هذه الفترة من الزمن : فإن إحدى هاتين المئذنتين ترتقي فوق قاعدة مربعة محلاة بطاقات ومقرنصات مثثة لا تختلف كثيراً عن مقرنصات المئذنة بمدرسة المنصور قلاوون ، ثم تعلوها طبقة مستديرة بأعلاها شرفة مستديرة قائمة على مقرنصات . وتقوم فوق هذه الشرفة طبقة مثمنة الأضلاع تنسب من أعلاها برقية أسطوانية قصيرة تضيق كلما ارتفعت وتنتهي خوذة مقصصة تشبه العمامة كانت مكسوة بطبقة خزفية خضراء وترتفع فوق قاعدة المئذنة الأخرى طبقة أسطوانية مزية بدالات رأسية عبارة عن ضلوع منبعجة موحدة في الانكسار ، ويعلو هذه الطبقة قطع مخروطي بدالات أفقية ثم ينتج عنه أسطوانية كذلك ينتهي بخوذة تشبه العمامة مكسوة بزخارف خزفية . واستفاد من هذه الدالات المضلعة كان شامخاً في قوته ، كما أن نظام القطاعات المخروطية كان مألوفاً في إيران وانتشر انتشاراً بعيد المدى ، إذ أدرك بلاد الهند في طليعة القرن الرابع عشر<sup>(١)</sup> ويمثله قطب منار بمسجد قوة الإسلام بمدينة دهلي القديمة ، وقد شيدت للأشيك قطب الدين ، وأتمها خليفته التتمش من سلاطين الهند<sup>(٢)</sup>.

ثم طرأ تحول عجيب في تطور نظام المآذن المصرية ، فقد أخذت القائمة المربعة الطويلة تقصر بوضوح حتى أصبحت قممها المشطوفة بالأركان ترى بأعلى أسطح المساجد فقط ، كما نراه في قاعدة منارة

ما ظهر في مئذنة مسجد سلا وسنجر الجاولي (١٣٠٣م)<sup>(١)</sup> فقد زيد في ارتفاع طبقتها العلويتين على حساب الطبقة الدنيا ، وأصبح بيت الصومعة وهو الطبقة العلوية للمئذنة مستديراً ، كما أصبحت الطبقة المثمنة مستقلة بذاتها . وهكذا اتخذت المئذنة المصرية طابعاً جديداً بعد أن تدرجت في التطور منذ مئذنة الجيوشي ، في مدة تزيد على قرنين من الزمان . وتتبع مئذنة قوصون (١٣٣٦م) هذا الأسلوب الجديد ، وتعتبر بحق أكثر أمثله إتقاناً وآخرها . ومع ذلك فيمكننا أن نتتبع التأثيرات الأخرى التي أخذت تتغلغل في نظام المآذن المصرية ، وأولها التأثيرات السورية التي أخذت تغلغل في نظم المساجد . وتتجلى هذه التأثيرات في مئذنة ضريح فاطمة خاتون (١٢٨٤م) وهي مئذنة لم يبق منها سوى قاعدتها المربعة ؛ فإن أسلوب بناء هذه القاعدة من الحجر المدلل ونوافذها المقصوفة ذات الفتحات الثلاث تحيط بها عقود مكسرة ثم إفريزها البارز ، كل ذلك يشبه بجلاء عن أصلها السوري . وكذلك تمثل القاعدة المربعة بمئذنة مدرسة المنصور قلاوون بالربيع عا فيها من تأثيرات أندلسية— هذا التأثير السوري الذي نراه في مئذنة فاطمة خاتون ؛ إلا أن الملك الناصر عمداً أضاف إليها الطبقة الأسطوانية العلوية بعد زلزال سنة ١٣٠٣م ، وقد أثرت قاعدة هذه المئذنة في بناء مئذنتي مسجد البقل (١٢٩٦م) ومئذنة مسجد سلا وسنجر الجاولي . كما نلحظ في مئذنة مدرسة المنصور قلاوون بعض التأثيرات الأندلسية المغربية فنشهد في أعلى القاعدة المربعة إفريزاً من المقرنصات يشبه إفريز العقود المتجاوزة أو المشابكة الذي نراه بأعلى القاعدة في مئذنة جامع إشبيلية وبعض جوامع بمراكش ، بل إن هذه الطبقة المربعة الثانية تكشف بجلاء عن هذا التأثير في إفريز العقود الثلاثية القصوى الذي يعلو ، وفي العقد المتجاوز الذي يتوسط هذه الطبقة ، كما أن الطبقة الأخيرة ، تمثل شبكة من المعينات تشبه ذلك النوع من

Hauteceur, Op. cit. p. 287.

(١)

(٢) زكي محمد حسن : تطور المئذنة مجلة الكتاب سبتمبر

سنة ١٩٤٦ ص ٢٢٦ .

Crawford, Op. cit. p. 10. (١)

السلجوقى ، فانتست أغلبية هذه المآذن بتعدد ضلعوها بحيث تقرب أبعادها من الشكل الأسطوانى ، وتعلو هذه الأبدان قمم مخروطية الشكل مدببة ، وغالباً ما يحيط بهذه الأبدان شرفات قليلة البروز ، هذا النوع ظهر فى مصر منذ عام ١٥٢٨ - ١٥٢٩م فى مثناة جامع سليمان باشا التى يحيط بها أشرطة متعرجة تشبه الخواتم ، ولمسجد شاهين (١٥٣٨م) بصرىخ الخلفاء العباسيين مثناة تنتمى إلى هذا النوع من المآذن . ثم ظهرت مثناة سنان (عام ١٥٧١م) ومثناة مسيح باشا (١٥٧٤م) ومثناة جامع الملكة صفية (١٦١٠م) ومثناة عثمان كتحدا (١٧٣٤م) ومثناة محمود محرم (١٧٩٢م) . وتعد مثناة محمد أبى الذهب استثناء لهذه القاعدة فهى تنتمى إلى النوع السورى المربع .

**وضاع الطراز التركى فى سائر مآذن القرن التاسع عشر ، ومن أروع أمثله مثناة جامع محمد على بالقاهرة بدقتهما ورشاقتهما وسموهما ؛ إذ أنهما بوقوعهما فى أعلى القلعة (شرقاً على مدينة القاهرة ويقطعان بسموقهما الأفقية العالية .**

• • •

وهكذا تشهد فى القاهرة أساليب متعددة لبناء المآذن وفقاً للنظم المعمارية السائدة فى العصور المختلفة ، وليس فى مدن العالم الإسلامى أجمع مدينة تضارع القاهرة بكثرة مآذنها وتعدد أشكالها واختلاف صورها ، مما يدعو إلى تسميتها بحق « مدينة المآذن » .

مسجد بشتاك (١٣٣٥-١٣٣٦م) وشارة مسجد الخطيرى ، (١٣٣٦م) ثم صارت القاعدة المربعة بعد ذلك شيئاً يكاد لا يذكر واقتصر على مجرد كونه دعامة تسند الجدار الخارجى للمسجد ، وأصبح الجزء الظاهر من المثناة هو الطبقة الثمينة كما هو الحال فى مثناتى الماردانى وأقبغا (١٣٤٠م) وشيخون (١٣٤٩-١٣٥٥م) وصرغتمش (١٣٥٦) وظلت هذه المآذن تحتفظ مع ذلك فى نصف ارتفاع طبقتها الثمينة بالشرقة التى كانت تحدد فيها مضى مرحلة الانتقال من المربع إلى المثلث بالمآذن الأولى . وتتميز هذه المآذن كذلك بأن طبقتها العلوية لم تعد تلك الخوذة المفصصة أو المبخرة ، وإنما جوستى صغير قائم على أعمدة رشيقة تعلوه قبيبة طرفها مسحوب . وظل هذا الطراز متبعاً فى المآذن المصرية حتى بداية العصر التركى وإن كنا نلمح مع ذلك اضطراباً فى نظام المآذن وفى زخارفها ، فقد كان التأثير العثمانى قد تعلق فى نظم المآذن المصرية فى أواخر عهد دولته المماليك البوحيية فظهرت المآذن الأسطوانية الشكل منذ نهاية القرن الرابع عشر فى مثناة جامع محمود الكردى (١٣٩٥م) ثم تعددت أشكالها وزدوجت رءوسها كما فى مثناتى قانباى أمير اخور (١٥٠٢م) وقد بلغت هذه الرءوس أربعة فى مثناة مدرسة السلطان قانصوه الغورى كما نراها مزدوجة فى مثناة الغورى بالجامع الأزهر (١٥١٤م) .

وفى العصر التركى ازداد ارتفاع المثناة وفقاً للنظام العثمانى الشائع بالقسطنطينية والذى تطور عن النظام

## المسرح الإسباني في القرن السابع عشر

بتقديم الدكتور محمود على مكنس

الدين ، وفي سنة ١٥٠٢ رحل إلى رومة حيث عمل مغنياً في هيكل كنيسة البابا ليون العاشر ، وفي سنة ١٥٠٩ عين راعياً لكنيسة مאלقة Malaga ، ولكنه عاد إلى رومة في سنة ١٥١٢ حيث قدم إحدى مسرحياته هناك ، وفي سنة ١٥١٩ عين أسقفاً لمدينة ليون Leon ، ثم ذهب في السنة نفسها حاجاً إلى بيت المقدس حيث ألقى أبيلاً مواعظه على جبل صهيون ، وبعد ذلك عاد إلى إسبانيا حيث استقر بليون ، وبها مات سنة ١٥٢٩ على الأرجح وله ديوان شعر نشره باربيري Barbieri يشتمل على ٦٨ مقطوعة .

وكان خوان دى إنثينا على جانب عظيم من الثقافة الشعرية ، وظهر ذلك في ميله إلى الشعر الكلاسيكي واستيحائه منه ، ومن ذلك اقتباسه كثيراً من مقطوعات فرجيل وصياغته لها باللغة الإسبانية ، وهذه المقطوعات هي التي اتفق على تسميتها «أهازيج الرعيان» وهي من أروع شعره وأخلده ، وفيها انسياب وطلاقة وتعبير بسيط سهل عن شئ المشاعر العاطفية ، كما تتضح فيها النزعة الشعبية التي غلبت على شعراء تلك الفترة ، ولا يساميه في هذه المقطوعات أى شاعر من شعراء الروبador الإسبان في القرن الخامس عشر ، وفي هذه المقطوعات الشعبية تشيع روح الأرحال الأندلسية التي رفع رأيها من قبل ابن قزمان القرطبي ، والتي تركت أعنى الآثار في الأدب الإسلامي في المشرق ، والأدب المسيحي في أوروبا على حد سواء .

كذلك ينبغي أن نشير هنا إلى مسرحية ترجع إلى هذا العصر ، يعتبرها النقاد من أكمل القطع الأدبية

ليس هناك شك في أن الأدب الإسباني الحديث يدين بالكثير من مقوماته الفنية للأدب العربي الأندلسي الذي ازدهر في إسبانيا طوال قرون ثمانية من حكم المسلمين لهذه البلاد ، وإذا كان لنا أن نختبط لما أصابته الدراسات الأندلسية من اهتمام الباحثين العرب المحدثين خلال السنوات الأخيرة ، فإن لنا أن نرجو توجيه المزيد من الاهتمام إلى الأدب الإسباني بعد انتهاء سلطان المسلمين في الأندلس ، وهو أدب غني ، كان له أعظم الآثار في الآداب الأوروبية والأمريكية الحديثة .

ونحن اليوم في نهضة أدبية حديثة نصلح إلى الآداب الأجنبية على تنوع مصادرها وألوانها ، ولا سيما أننا نرجو لأدبنا المسرحي أن تتاح له نهضة لا تقف بما للمسرح اليوم من أثر عظيم على حياة الشعوب ونهضتها . وسنقدم اليوم صفحات من تاريخ الأدب المسرحي الإسباني في «عصره الذهبي» كما يصطلح على تسميته مؤرخو الأدب ونفاذه ، على أنه يجدر بنا أن نقول كلمة موجزة عن نشأة هذا الأدب الإسباني ، وأن نشير إلى بعض الأدباء والكتاب الذين كان لهم فضل في تطويره ونهضته .

• • •

يعتبر الشاعر خوان دى إنثينا Juan de la Encina أباً للمسرح الإسباني ، وهو أديب وموسيق عاشر بين سنتي ١٤٦٨ و ١٥٢٩ ، وكان أصله من شلمقة Salamanca ، والتحق بمندمة الدوق فادريك أنفاريث دى ألبا ، وكان يؤلف الموسيقى لبعض المشاهد التمثيلية التي كانت تقام في قصر الدوق ، ثم انخرط في سلك رجال

كاليستو في هواها ، ويحاول التحدث معها ، ولكنها تصده بعنف ، وحينئذ يلجأ إلى عجزز تعمل على التوفيق بينهما ، وتحتال حتى تنجى للفقير سبل التلاق مع محبوبته، وفي إحدى الليالي يتسلق كاليستو سلماً من الحبال إلى شرفات قصر الفتاة كما اعتاد أن يفعل ، فيجتمع هو والفتاة ، ويتحدث إليها ، ثم إذا به يسمع ضجيجاً وحلبة ، فيحاول الهرب ، ولكنه يسقط من أعلى البرج ، فيصرع لوقت ، ويهب بليبيرو (أبو الفتاة) من نومه ، فيرى جسد كاليستو صريعاً عند أسفل البرج ، فتناديه ابنته ، وتعرف له بكل شيء ، ثم تلتقي بنفسها من قمة البرج متحرة وراء حبيبا .



لوبي دي رويدا

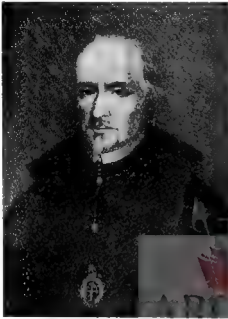
ولعل أهم من تجده من شخصيات الكتاب اللذين مهدوا للنهضة المسرحية الهائلة في القرن السابع عشر — بعد موت «خوان دي إنشينا» هو لوبي دي رويدا Lope de Rueda الذي ولد في أوائل القرن السادس عشر وتوفي سنة ١٥٨٠م. وقد تحدث عنه ثيرفانتس ، فأثنى عليه ثناء عظيماً ، وكانت كوميدياته بسيطة كما يصفها ثيرفانتس ، فهي عبارة عن محاورات (ديالوجات) شعرية تلدوين راعيين أو أكثر ، وكانت تفصل بين مشاهد كوميدياته فصول تمثيلية هزلية تعتمد على شخصية مضحكة : إما أن تكون امرأة سوداء ، أو غيباً أو قواداً أو رجلاً من أهل بسكاي Vizcaya<sup>(١)</sup> . ويذكر ثيرفانتس أن لوبي دي رويدا حين توفي دفن في كاتدرائية قرطبة (مسجدتها الجامع على عهد المسلمين) بين موضعي الجوقتين دلالة على عظم مكانته . وقد قام لوبي دي رويدا بتكوين فرقة خاصة لعرض مسرحياته في كثير من مدن إسبانيا ، وفي ١٥٥١ عرض بعض تمثيلياته في مدينة بلد الوليد Valladolid ، وفي السنة التالية قدمت إليه بلدية المدينة مرتباً نظير

(١) مقاطعة في شمال إسبانيا كان أهلها موضعاً للسخرية من الإبن حينئذ .

وأعظمها قيمة بالرغم عن أنها من المحاولات الأولى لكثافة المسرح في إسبانيا ، ونعني بهذه مسرحية «ثلستينا» La Celestina التي تنسب إلى فرناندو دي روخاس Fernando de Rojas الذي كان طالباً في جامعة شلمنقة ، والذي لم يهتد — حتى الآن — إلى معرفة الكثير عن تاريخ حياته . وقد كتبت هذه المسرحية في سنة ١٤٩٧ ، ويعتبرها الباحثون في تاريخ المسرح معجزة أدبية يصعب معها الاعتقاد بأن كاتبها لم يكن إلا طالباً ناشئاً مغموراً .

وتألف مسرحية «ثلستينا» من واحد وعشرين فصلاً ، وأما موضوعها فإنه يتلخص في أن كاليستو Calixto وهو فني من النبلاء الأغنياء يخرج للصيد ، ثم يفقد صقراً له أفلت منه ، فيؤدى به مسيره إلى لقاء ميليبيا Melibea — وهي فتاة راقعة الجمال من أسرة عريقة ، أبوها (بليبيرو Pleberio) شريف واسع الغرام — فيقع





كلديرون دي لا باركا

(١٥٦٢ - ١٦٣٥) تمتاز بغلبة التلقائية وتدفق الطبع وصفاته ، كما يغلب عليها الاستيحاء من الملاحم والأساطير التي كانت ذائعة في العصور الوسطى ، مما جعل مسرحيات هذه المدرسة طابعاً ملحيميا واضحاً في غير تكلف ولا افتعال .

أما مدرسة كالديرون ففيها تظهر البراعة والصنعة ، ووضوح المجهود الذهني ، والعناية بفكرة المسرحية ونظامها ومنهجها ، والتعقيد في تسلسل حوادثها ، كما تبدو فيها آثار الثقافة العميقة والاطلاع الواسع .

على أن الصلة بين المدرستين كانت وثيقة ، فإن كثيراً من أتباع مدرسة كالديرون كان عملهم مقتصرأ على إدخال بعض التعديل والتحوير في مسرحيات لوي وتلاميذه ، بل إن مسرحية كالديرون المعروفة بـ « عمدة ثالاميا El Alcalde de Zalamea » مأخوذة

تقديمه هذه التمثيليات ، ويبدو أنه أقام بنفسه هناك مسرحاً لحسابه ، كما أنه عرض كثيراً من مسرحياته على مسارح إشبيلية وطليطلة ومدريد ، وقد طبعت تمثيلياته الهزلية في سنة ١٥٦٧ .

ويظهر في مسرح لوي دي رويدا أثر الفن الإبطالي<sup>(١)</sup> ويرى كثير من النقاد أن مسرحيته « إيوفيميا Eufemia » مأخوذة من مسرحية إيطالية لم تعرف على وجه التحديد ، وإن كان فيها مشابه كثيرة من مجموعة قصص بوكاتشيو

Boccaccio : الديكاميرون Decameron

ولعل أهم ما في مسرحيات لوي دي رويدا إنما هي تلك المشاهد الهزلية المحشورة بين كل فصل وفصل ، دون أن يكون لها صلة بالمسرحية نفسها ، وكان يقصد بها الترويع عن نفوس الجمهور ، وهذه المشاهد القصيرة التي تسمى Pasos لها من القيمة الفنية اليوم أكثر مما للمسرحيات نفسها .

أما القرن السابع عشر فقد كان يحق العصر الذهبي للمسرح الإسباني ، حيث بلغ أوج كماله ونهضته على أيدي لوي دي فيجا Lope de Vega ، وكالديرون دي لا باركا Calderon de la Barca ، ومدرستيهما .

ولا تكن هذه السطور ترجمة حياة كل من هذين الكاتبين العظيمين ، فإن ذلك خليف بأن يفرد له بحث خاص ، بل سنكتفي ببيان بعض الخصائص الفنية للمسرح في أدبيتهما مقارنين بين فنيهما بصورة موجزة .

والحق أنه من العسير أن نخضع الظواهر الفنية التي لها مثل هذا التعقيد - ولا سيما في ذلك العصر - لأحكام قاطعة وفي كلمات قليلة ، ولكن يمكننا أن نقول بصفة عامة : إن مدرسة لوي دي فيجا من سنة

(١) كانت بعض الفرق الإيطالية الهزلية تجوب أنحاء إسبانيا منذ سنة ١٥٣٥ على الأقل ، وكانت الروايات التي ترمزها هذه الفرق تقوم على الغالب على عنصر المغامرة المثيرة وتقلب الحظ وملامح القراسنة وسطفت الأطفال .

كما أنه يطبخ إنتاجه بطابع إسباني قوي أصيل .  
على أنه يجب أن نعرف أن هذا الإنتاج الضخم  
الذي خلقه لنا لوبي ليس كله في مستوى واحد ، فنعرف  
من بين مسرحياته المتوسطة بل الضعيفة ، وليس هذا  
بمستغرب إذا علمنا أن بعض هذه المسرحيات كان  
يرتجله في يوم واحد .

ويبدو أثر التاريخ في مسرح لوبي واضحاً جلياً ،  
فقد تناولت مسرحياته موضوعات تكاد تحتوي على تاريخ  
إسبانيا كله منذ صراعها مع رومة حتى آخر أبناء  
الحملات الإسبانية التي كانت تصل من الأراضي  
الواطئة ومن إيطاليا ومن أمريكا . وله كوميديات يظهر  
فيها الاقتباس من « مدونة تاريخ إسبانيا العام » التي  
أشرف على جمعها الملك ألفونسو العاشر المعروف بالحكيم  
Alfonso el Sabio بمعمونة عدد من العلماء الذين ترجموا  
إلى الإسبانية ما وصلت إليه أيديهم من كتب التاريخ  
العربية . كذلك أفاد لوبي من أساطير الميثولوجيا  
الإغريقية القديمة ، ولم يهمل — إلى جانب كل ذلك —  
ما كان يتردد على ألسنة طبقات الشعب عامة من  
أحاديث وأغان كان له فضل نقلها إلى خشبة المسرح .  
وبالإيجاز كان لوبي دى فيجا هو الذي وضع للمسرح  
الإسباني قالبه الأخير الذي استقر عليه فيما بعد ، وإليه  
يتشبه الكمال فيه ، بل إن أثره في المسرح الإسباني  
يمتد إلى عصرنا الحاضر .

• • •

وأما كالدرون دى لا باركا ( من سنة ١٦٠٠ —  
١٦٨١ ) فقد بلغ من الشهرة مبلغاً لم يصل إليه كاتب  
مسرحي في أيامه ، ولم يستطع كاتب من بعده أن  
يحمل ذكره أو ينسب اسمه ، ولعل أهم ما يميز مسرح  
كالدرون هو ما أشرنا إليه من تكامل الصنعة الفنية ،  
والثقافة العميقة ، مما يبدو في حوار مسرحياته ، إذ أنه  
يستعمل لغة عالية رفيعة محككة منقحة كان يعنى  
بصقلها وتهذيبها .



ألفونسو العاشر الحكيم

من مسرحية لوبي التي تحمل العنوان نفسه ، واشتهرت  
مسرحية كالدرون بالرغم من ذلك حتى أخلت سابقها  
وطونها ، في غمار النسيان .

والواقع أن مسرح لوبي يجمع كل العناصر : ففيه  
الصياغة الرصينة التي تميزت بها المأساة ، وفيه الجمع بين  
المأساة والمهابة في نقي واحد ، وهو ما اصطلاح النقاد  
الأوروبيون على أن يسموه « التراجيكوميديا » Tragicomedia  
فيه الديني والديوي ، فيه الإسباني الأصيل والأجنبي  
الدخيل ، فيه الحقيقة والخيال . فيه التاريخ والمستمد  
من الخرافات والأساطير ، وهو يمثل الثقافات المعروفة .  
في عصره ، ويحسن الانتفاع من العناصر الأجنبية  
ولا سيما من مسرحيات المؤلفين الإيطاليين السابقين ،  
هذا فضلاً عن أنه يحيط علماً بالأساطير الوطنية الإسبانية  
القديمة ، إلا أنه يهب لكل هذه الثقافة تفحات من  
عبقريته الدافقة حتى لا يبدو إلا أنها من فيض إلهامه ،

تصوير رائع لبيئة هؤلاء الثوار المسلمين «الموريكيين» الذين استأثروا في الدفاع عن كيانتهم وعقيدتهم .

ولكالديريون مسرحيات فلسفية نخص بالذكر منها «إنما الحياة حلم La Vida es Sueno» ، وتتلخص في أن باسيليو Basilio ملك بولونيا يستشير المنجمين في أمر ابنه الأمير سجموندو Segismundo فينذرونه بأنه سيكتب له الدل والهوان على يد ابنته ، وحينئذ يأمر بسجنه في إحدى القلاع دون أن يسمح له بمخالطة أحد خوفاً من أن يتحقق ذلك التكهّن ، ثم يبدو للملك أن يختبر ما يكون من ابنه ، فيأمر بتخديره والإتيان به إلى القصر الملكي حتى يقع في نفسه حين يستيقظ أنه قد اعتلى العرش ، وحينها يفتق سجموندو ثيلو طباعه الفظة الغليظة ؛ إذ يعامل الناس معاملة شرسة قاسية ، فيلجأ بأحد ندماه مة من إحدى شرفات القصر ، وبهم مرة أخرى بقتل روساورا Rosaura أول امرأة لا تقاها في حياته /، وهكذا يبين لأبيه سوء خلقه وما سيخترس له الشعب من الظلم والشقاء إذا ولي الملك بعده ، فحينئذ يأمر الملك بأن يغدر مرة أخرى ، ويعمل إلى سجنه الأول ، حتى يظن إذا استيقظ أن ما حدث لم يكن إلا حلمًا ، ولكن الشعب لا يلبث أن يثور مطالباً برفع الظلم عن الأمير المضطهد ، وبنتى بإخراجه من سجنه وتعيينه على العرش مكان أبيه ، وهكذا يتحقق التكهّن الأول ، ويرى باسيليو نفسه ذليلاً تحت قدمي ابنه ، ولكن هذا يعفو عنه ، وتحول أخلاقه إلى السباحة والعدل ، ويقرب إليه روساورا التي أهانها من قبل ثم يتزوجها .

وهذه المسرحية يبدو فيها أثر مجموعة قصص «ألف ليلة وليلة» على الأدب الإسباني في هذا العصر ، فهي مأخوذة من قصة الملك الذي رأى رجلاً بائساً فقيراً يشكو سوء حاله ، فأمر بأن يعطى ثغدرًا ، فلما أفاق وجد نفسه في حال من الأبهة جعلته يتصور أنه ملك ، ثم يأمر

كما أن مسرحه يمتاز بالرمزية ، وقد أدخل كالديريون بترعته هذه إلى المسرح عناصر معنوية ، وشخص مثلاً ومعاني لم يكن الكتاب المسرحيون من قبله يهتدون إلى تجسيهما على المسرح ، فلأننا نجد من شخصيات مسرحياته : الأبد والحب والشرف والحظيعة والإرادة والمسيح والشيطان . . . إلى مثل هذه الرموز التي كان استخدام كالديريون لها تجديدًا على المسرح وكان له نجاحه العظيم في القرن السابع عشر .

واستخدم كالديريون في فنه المسرحي عناصر فلسفية ولاهوتية ، لا سيما في مسرحياته التي تتناول موضوعات ما وراء الطبيعة ، وهي مسرحيات رمزية يتألف كل منها من فصل واحد ، ويطلق عليها اسم Autos Sacramentales وكانت تمثل في الكنائس الجامعة العظمى الإسبانية .

كذلك له مسرحيات تاريخية أبدع فيها رسم الشخصيات ، ولعل من أجملها «حبيب بعد الموت Amar después de morir» وهي تصور تحول شاب مسلم من ثوار منطقة البُشَرات<sup>(١)</sup> اسمه ألفارو التزني Alvaro El Tuzani بغضب لإهانة لحقت والد عروسه ، فيخرج لقتال المسيحيين ، ثم توتر عروسه ، ويقتلها أحد الجنود المسيحيين ، فيقسم الشاب المسلم على الانتقام ، ويتكرر في زى الجنود المسيحيين ، ويقاوم في صفوفهم إلى أن يلاقى غريمه ، ويستمتع منه إلى قصة مصرع حبيبته على يديه حتى إذا قال : «... ثم سددت إليها طعنة اخترقت أحشاءها» صاح عليه التزني وهو يغمد خنجره في صدره : «أتراها كانت مثل هذه الطعنة ؟ ...» وقد أبدع كالديريون في تصوير شخصية هذا الشاب المسلم الذي تملكه فكرة للانتقام حتى استطاع أن يحققها . وفي هذه المسرحية

(١) منطقة البشرات Alpujarras الجبلية في جنوب إسبانيا هي التي كانت آخر معارك الثورة الإسلامية ضد المسيحيين بعد سقوط غرناطة ، وقد قام فيها الموريكيون (المسلمون المنتصرون) بثورات عدة انتهت بطردهم جملة من إسبانيا .

كانا يتبعان أسلوبه في مسرحهما ، مع احتفاظ كل منهما بخصائصه المميزة ، وهذان الأدبيان هما الشاعر المكسيكي رويث دى الأراكون Ruiz de Alarcón ، والإسباني تيرسو دى مولينا Tirso de Molina .

أما رويث دى الأراكون فقد كان شاعراً مغموراً ، وكان نصيبه من التقدير قليلاً ، هذا على الرغم من أن له قطعاً جيدة تكاد تشبه الأدب الحديث إلى حد كبير ، وكانت تغلب عليه نزعة أخلاقية واضحة .



فرانسكو رويث زونيث دى فرانسيسكو

بإعطائه محذراً آخر يصحو بعده ، فبرى نفسه فقيراً كما كان (١) .

وعلى أية حال فإنه كان لكالديريون من يفضلته على جميع من سبقه من الكتاب المسرحيين ، منهم لسانج Leasing من سنة ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ ) ، والنائد شليجل Schlegel الذى يرى أنه من خير من عاجلوا مشكلة الحياة الإنسانية ، ومشكلة الروح بصورة لم تسبق لكاتب من قبله ، وكذلك كان الشاعر الألماني Goethe من أشد المعجبين بكالديريون والمتحمسين له .

• • •

ويبدو أثر لويث دى فيجا في أدبيين معاصرين له

(١) انظر كتاب تاريخ الفكر الأندلسي لجونثالث بالنتيا (ترجمة الدكتور حسين مؤنس) ص ٥٩٤ .

وأما تيرسو دى مولينا من سنة ( ١٥٨٤ - ١٦٤٨ ) فقد كان أعرض شهرة ، وأبرز في مضمار الشعر ، وكان له من الموهبة الفنية ما يجعله في بعض الأحيان في مصاف لويث دى فيجا وكالديريون ، غير أن سوء حظه وضعه بين هاتين الفئتين في تاريخ الأدب الإسباني ، مما جعل النسيان يغموه في أثناء القرن الثامن عشر ، ولكن الوعي الأدبي عاد إلى تقديره اليوم . وهو بلا شك يستحق أن يوضع في مركز ممتاز في الصفوف الأولى من المسرحيين الإسبان ، بل إن الناقدة بلانكا دى لوس ريوس (١) Da Blanca de los Ríos لا تردد في

تفضيله على كل من سواه . وإذا كان من أهم شروط المسرحي الممتاز خلق الشخصيات الخالدة وابتكارها ، فلا شك في أن تيرسو قد وصل إلى القمة بابتكاره شخصية « دون خوان تينوريو » Don Juan Tenorio التى يمكن أن نضعها في مصاف شخصية ثلستينا Celestina ، و « الدون كيشوته » Don Quijote و « سانتشو سانشوا » Sancho Panza شخصيتي ثيرفانتس Cervantes الخالدين ، وشخصيات شكسبير العظمى . وإلى تيرسو يرجع القدر في وضع أول مسرحية لاهوتية في تاريخ

(١) الناقدة الأدبية بلانكا دى لوس ريوس : ولدت في سنة ١٨٦٢ ، وتوفيت في تمام الماضي ، وهي من غير المعارفات بتاريخ إسبانيا الأدبي ، ولها كتب ودراسات منتقورة ، من أهمها أبحاث حول تيرسو دى مولينا ، وبعض كتبها ما زال غطوطاً حتى اليوم ، وكانت تتم اهتماماً خاصاً بالمسرح والأدب المسرحي .



تيرسو دي مولينا

وقد تطورت هذه الشخصية في مسرحيات لوي دي رويدا ، فاستبدلت بها شخصية « الفبي » ، وهو كثيراً ما يكون فيها تابعاً ظريفاً أو أمة سوداء أو غجرية أو شخصاً مغروراً كثير الادعاء للشجاعة أو الجمال والقدرة على إغواء النساء ، وتتصف هذه الشخصية عند دي رويدا بالواقعية العميقة ، والحدة اللاذعة ، والنزعة الساخرة ، والمقدرة البارة على الإضحاك ، والتوفيق في إجراء الحوار ، وكثرة استعمال الأمثال ، والعبارات الشعبية .

ثم تطورت هذه الشخصية في مسرحيات لوي دي فيجا ، فأصبحت شخصية « الظريف » محور مسرحياته ومسرحيات جميع المؤلفين بعده ، وهي متأثرة إلى حد ما بشخصية « الصعلوك » El Pícaro التي أصبحت من مقومات القصة الإسبانية في ذلك العصر ، وهذه

الأدب العالمي ، وهي : « مدان لسوء ظنه El Condenado por desconfiado » ، وهي تتناول قصة راهب يداخل الشك قلبه ، ثم يعرض له الشيطان في صورة ملك يقنعه بأن مصيره سيئ إلى مصر أحد المهجرين السفاكين ، فيترك حياة الرعية قانطاً من رحمة الله ، وينساق في تيار الجريمة والإثم ، ثم تشاء الظروف أن يقع في يده هذا المجرم الذي كان الشيطان قد أذرعه بارتباط مصيره به ، فيزداد يأسه ، ويوقن مصه التذير ، وينتهي به الأمر إلى أن يموت كافراً آثماً ، على حين يتوب ذلك المجرم ، ويهتدى إلى طريق الخير والإيمان .

وتيرسو دي مولينا بوجه عام لا يقل عن لوي دي فيجا في تفسيره المسرحي للتاريخ ، وفي تنوع إنتاجه وخصبه .

• • •

ومن أهم الشخصيات التي كانت تمثل على المسرح الإسباني في عصره الذهبي شخصية « الظريف El Gracioso » ، وهو في الغالب خادم وصديق ومنتشار لشخصية البطل ، وهو يمتاز عن شخصية « الثقة Confident » في المسرح الفرنسي بأنه أكثر منه واقعية وإنسانية وتنوعاً في مظاهره ، وهو يحمل شيئاً من معاني الجوقة (الكورس) في المأساة الكلاسيكية ، إذ أنه يمثل الفهم السليم ، وفي كثير من الأحيان هو صورة لما نسميه اليوم « الرأي العام » ، وهو في أكثر المناسبات رد فعل يخفف من حدة المبالغات التي تسم بها شخصية سيده .

وشخصية الظريف هذه ليست جديدة كل الجدة على الأدب الإسباني ، فإننا نجد سوابق لها في شخصية « الراعي » في المقطوعات الشعرية التي ألّفها من قبل « خوان دي إنشينا Juan de la Encina » والتي كان يطلق عليها « أهازيج الرعيان » ، وقد أسلفنا الإشارة إلى هذا الشاعر الذي كانوا يلقبونه بأبي المسرح الإسباني .

حتى أصبحت لهذا الأدب أهالة عميقة مميزة له على الرغم من تأثيره بصعر النهضة ، ويمكن المسرح الإنجليزي من النمو والتطور في حرية من أجل ذلك .

وإذا قارنا بين المسرح الإسباني والمسرح الإنجليزي لهذا العصر وجدنا بينهما قريباً وتشابهاً ؛ فلكل منهما طابع رومانتيكي عاطفي وطني ، وفي كل منهما حرية في الحركة وقوة حياة ، وتححر من قيود الزمان والمكان ، واستكمال دقيق للحبكة القصصية على نهج واحد تقريباً ؛ كذلك نجد في المسرحية امتزاج العنصرين التراجيدي والكوميدي امتزاجاً يعد تعبيراً صادقاً عن الحياة التي لا يمكن فصل أحدهما فيها عن الآخر .

على أنه ينبغي أن نبين أن «ظريف» المسرح الإسباني أقل إقراضاً في «الخيالية» من الهجانين الكبار الذين يحفل بهم مسرح شكسبير مثلاً ؛ إذ هو مزيج بارع غريب من المرح والإثارة العاطفية العنيفة ، ومن البساطة التي تقرّب من «البساطة» والفلسفة المحكمة العميقة .

ويختلف المسرح الإسباني عن الإنجليزي في أن الأخير بهم بالنوع النفسية السيكولوجية اهتماماً كبيراً ؛ وذلك لأن ميدانه هو الإنسان وسلوكه وأعماله ؛ أما الإسباني فاهتمامه الأكبر موجه إلى الحبكة القصصية ، وهو يعمد إلى استئثار اهتمام المخرج ، ويعمل على استجلاب إعجابه وتصفيقه .

وشيء آخر هو أن مسرح شكسبير مسرح عالمي ، أما المسرح الإسباني فهو قبل كل شيء وطني يعكس صورة الحياة الإسبانية في ذلك العصر في حرية وصراحة وصدق وبعد عن التكلف .

وأخيراً إذا كان للمسرح الإنجليزي أن يفخر بمسرحيات شكسبير ويمثل العبقرية التي كتب بها شخصية «هملت» فإن للمسرح الإسباني أن يفخر بمثل شخصية «دون خوان» ذات الشهرة العالمية ، ويمثل مسرحية كالدرون «الحياة حلم» La vida es sueño .

بنورها مستمدة من شخصية بطل القامعة العربية<sup>(١)</sup> . على أن هناك اختلافاً في شخصية هذا «الظريف» بين مسرح لوي دي فيجا ومسرح غيره ؛ فهو عند لوي أكثر بساطة على الرغم من أنه يولييه من الاهتمام أكثر مما يفعل كالدرون ، أما عند تيرسو دي مولينا فهو أكثر تميزاً بالمرح والدهاء ، وكالدرون دائماً يعمل على جعله نقيضاً للبطل ؛ فهو بضد هذا لا يفرط في التمسك بالسلوك الشريف المثالي .

وما هو جدير بالملاحظة أن طرائف هذا «الظريف» ولمحه لا توفى دائماً في الإضحك ؛ إذ أنها في كثير من الأحيان حوشية غليظة نابية يتأذى بها وقتنا الحديث . وإذا قارنا بين الأدب المسرحي في إسبانيا في عصره الذهبي وبينه في فرنسا وجدنا أن الصراع الذي كان ناشئاً في فرنسا بين قصص القروسية والكلاسيكية انتهى بانتصار المذهب الكلاسيكي ؛ مما جعل المسرح الفرنسي يتسم بالبعد ، وعدم المرونة ، والبعد عن التطور . مثله في ذلك كمثل المسرحيات التقليدية القديمة أما في إسبانيا فإنه بالرغم من أن نفوذ عصر النهضة كان غالباً بين جمهور المثقفين والطابع الذي وسّم به هذا العصر الأدب الإسباني في أول الأمر ، فإن الروح الإسبانية الوطنية عادت إلى البروز في المحيط الأدبي ، وعادت الموضوعات المستوحاة من تاريخ العصور الوسيطة إلى التحكم في الأداء الأدبي ولا سيما في الأجيال المتعاقبة بين لوي دي فيجا وكالدرون ومندوسيثما . وهذا ما جعل للأدب الإسباني شخصية تفرد بها عن غيره من آداب الأمم الأخرى .

وقد حدث شيء شبيه بذلك في الأدب المسرحي الإنجليزي في عصر إليزابيث (العصر الأليصاباتي) ؛

(١) انظر مثلاًث بيلابو : أصول القصة الإسبانية M. Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, I, p. 67-68. كذلك بحث الدكتور أحمد غنار القباصي : مقالة «صورة من صور الحياة الشعبية في عرناطة» - المجلد الثاني من صحيفة المهة المصري للدراسات الإسلامية في مغرب ، سنة ١٩٥٤ - ص ١٦٥ .

الدينيّة منذ النصف الأول من القرن السادس عشر . . . ولا كانت هذه التمثيلات الأولى بدائية بسيطة فلها لم تكن محتاجة إلى مناظر (ديكورات) ، ولذا فقد كان من الممكن أدائها في بهو أى منزل كبير أو فندق ، أو في أى فراغ من الأرض يحاط بمجران أو حواجز خشبية . . .

وطبيعى أن تزدهر في تلك المسارح الشعبية وظيفة «الممثل الهزلى» أو «المهرج» ، وإننا نرى في منتصف القرن السادس عشر كثيراً من الفرق الهزلية البدائية تجوب أنحاء إسبانيا عارضة تمثيلات قصيرة بسيطة على النسق الإيطالى ، وقد أشرنا من قبل إلى أن بعض الفرق الإيطالية قد قدمت فعلاً إلى إسبانيا حيث كانت تعرض مسرحياتها فيها ، وكان أهمها فرقة مؤلف إيطالى هو ألبرتو جاناسا Alberto Ganassa

وكان يقوم بتمثيل تلك المسرحيات مؤلفوها أنفسهم : فكان الكاتب لوبي دى رويدا مثلاً هو الذى يضع المسرحية ، ويقوم بتمثيلها بنفسه ، ولدينا أخبار عن كثيرين غيره كانوا يقومون بذلك .

ولدينا أبناء مؤثقي بصحبها تدل على وجود مسارح صالحة لعرض أمثال تلك القطع في جميع مدن إسبانيا : كان في إشبيلية مسرح دون غوان (سنة ١٥٧٥) ، ومسرح دونيا إلبيرا Dona Elvira (سنة ١٥٧٩) ، وفي بلنسية مسرح أوليفيرا Olivera (بعد سنة ١٥٨٢) وفي برشلونة كان في سنة ١٥٩٧ مسرح في المكان الذى يقوم عليه اليوم مسرح El Principal ، وفي مدريد مسرح في شارع الشمس ، ومسرحان آخران في شارع الأمير El Principe لا يزال اسم أحدهما يطلق حتى الآن على مسرح من أكبر مسارح مدريد . وقد ظلت هذه المسارح تباشر أداء وظيفتها حتى أول القرن الثامن عشر ، إذ بنيت مسارح أخرى جديدة . ويقول كوتاريلو في وصف المسرح الإسباني في ذلك الوقت :

التي فيها من العمق ما هو جدير بتأجاع أعلام العبقرية الإنسانية .

وقد كان للمسرح الإسباني أثر كبير قوى في المسرح الفرنسى يتجلى في كبار المؤلفين القرنين من أمثال دوفيللا D'ovilla ، وسيرانو دى برجرارك Cyrano de Bergerac ، ومونفلورى Montfleury وكورنى Corneille وسكارون Scarron ، وموليير Molière ، وغيرهم ممن انتفعوا بمسرحيات لوبي دى فيجا ورويث دى الأركون وكالدرون وسواهم من الكتاب الإسبانين . وهناك من المؤلفين الإنجليز من ترسّموا خطوات كالدرون ويترسو دى مولينا : مثل شيرلى Shirley ، وويشرلى Wycherley .

المسرح الإسباني ، استعداداً المادى وتطوره منذ منتصف القرن الخامس عشر كانت المسرحيات الدينية أو الدينيّة تمثل في داخل قصور البلاء ولعظماء ، غير أنها ظلت تفقد الطابع الدينى ، وتبتعد عنه شيئاً فشيئاً ، ومن مظاهر ذلك أنها لم تعد تمثل في الأعياد الدينية فقط مثل عيد الميلاد وعيد القيامة ، كما كان الأمر من قبل ، بل أصبحت هذه الحفلات التمثيلية تقام في الأعياد والمهرجانات الإقليمية وفي الكرنفالات .

ويقول في ذلك كوتاريلو (١) : . . . كان أهم تطور لحق المسرح هو أن المسرحية نزلت من الدير ، فخرجت إلى الشعب ، وقد تزايدت أهمية المسرحية

(١) إميليو كوتاريلو Emilio Cotarelo y Mori من سنة ١٨٦٧ - ١٩٣٦) ناقد أدبى معروف كان يتولى وظيفة السكرتير أمام قسطنطين العوى الملكى الإسباني ، وقد تفرّغ في الدراسات المتصلة بتاريخ المسرح ، وقام بإعادة نشر مسرحيات تيرسوتى مولينا ، وقدم لها تقديمًا جيدًا ، وله دراسات من لوبي دى فيجا ، وكتاب في تاريخ الفن الغنائى التمثيل المعروف باسم زازمولا Zazmola ، كما أنه له دراسات عن بعض أعلام المسرح الإسباني في عصره الذهبي ، وعن كتاب الكيبيدا في القرن الثامن عشر . وأبحاثه في ميدان النقد الأدبى على جانب عظيم من الأهمية والقيمة لسمة الخلاصة ، وطلاقة النتائج التى وصل إليها .

de Castilla ، وهو يقابل المجلس الثنائي في هذه الأيام . وقد كانت هذه الفرق تتناوب العرض على مسارح المدن المختلفة ، وإلى جانب هذه الفرق الكبيرة كانت هناك أخرى صغيرة تبشر العمل على مسارح المدن الثانوية والقرى ، وقد أطلقنا الكاتب أجوستين دى روتاس Agustín de Rojas في كتابه « رحلة ممثلة Viaje entretenido » الذى ألفه سنة ١٦٠٣ - على حقائق طريفة عن المسارح الإسبانية في أول القرن السابع عشر ، فهو يميز بين ثمانية أنواع للفرقة المسرحية تتفاوت بحسب عدد الممثلين الذين تتألف منهم :

فأولها ما يقوم على ممثل واحد كان يلقى على مسامع الجمهور بمفرده قطعاً أو (مونولوجات) ، وكان ينتقل من قرية إلى قرية ؛ ومنها ما كان يتألف من ممثلين اثنين ، ومنها ما يتألف من ثلاثة رجال أو أربعة وصي كانوا يستندون إليه الأدوار النسائية ، ومنها ما يقوم بالتمثيل فيه خمسة رجال وامرأة مغنية . وما يجدر بالملاحظة في هذه المناسبة أنه حتى عام ١٥٨٧ لم يكن على المسرح الإسباني ممثلات من النساء بشكل منتظم معتاد ، ولو أنه لم تغل المسارح قبل ذلك بنحو نصف قرن من أدوار تسند إلى بعضهن ، ولكن ظهورهن كان بشكل فردى غير دائم ولا منتظم . ومن هذه المسرحيات ما كان يقوم بتمثيله خمسة أو ستة من الرجال وامرأة وصي .

ثم أخيراً هناك الفرق الكبيرة التى يطلق عليها اسم Compañia ، وهى تتألف من ستة عشر ممثلاً رئيسياً وأربعة عشر من الممثلين الثانويين .

ومن أشهر ممثل القرن السادس عشر نافارو الطليطلى Navarro de Toledo الذى اشتهر بتمثيل أدوار الجلف الجبان المكثّر من الادعاء والتظاهر بالبطولة .

أما الحفلات المسرحية فكانت تقدم على النسق التالى : تبدأ بتقديم قصير يلقى به أحد الممثلين يمهد به لموضوع المسرحية ، وتبدأ بعد ذلك التمثيلية نفسها

... . لا كانت المسرحيات تعرض في وضع النهار وعلى الضوء الطبيعي فإنه لم تكن هناك حاجة إلى تغطية المسرح من أعلاه ، اللهم إلا سقفاً متحركاً من قماش يحمى النظارة من الشمس والمطر ، وكان هؤلاء يجلسون على مقاعد خشبية ، وكان السيدات في آخر المسرح مكان خاص يحجز لمن ؛ إذ كن يجلسن منفصلات عن الرجال . وهناك فراغ في آخر المسرح مخصص للواقفين على أقدامهم ، مستظلين بسقف من قماش سميك حين تشتد حرارة الشمس ، أو إذا نزل المطر ، أما إذا كان انهمار المطر من الشدة بحيث لا تحتمله هذه السقوف فلم يكن هناك مفر من تأجيل العرض .

أما شكل هذا المسرح الذى كان يطلق عليه بالإسبانية اسم Corral (وهو في اللغة يطلق أصلاً على كل مساحة من الأرض غير مسقوفة إلا أنها يحيط بها جدران من كل ناحية) - فقد كان شبيهاً بما هو عليه اليوم ؛ فهو دائرى إلا موضع خشبة المسرح في نهايته ؛ إذ هى في خط مستقيم .

وأما المناظر (الديكورات) فقد كانت بسيطة في أول الأمر ؛ فالجدران لم تكن تزيد على عدة ستائر ، ولم يكن الأثاث يتجاوز مائدة حولاً بعض المقاعد ؛ ولكن المسرح تطور بسرعة من هذه الناحية : ففي عصر لوبي دى فيجا كانت هناك ستائر كبيرة مزينة بالصور تغطي الجدران ، وكانت الأبسطه والسجاجيد تغطي أرض المسرح ، كما وضعت أيضاً مقاعد ومكاتب وضروب أخرى من الأثاث القيم في كل مكان من المسرح ، كل ذلك تستتجه مما يرد في مسرحيات لوبي دى فيجا مما يقتضيه استعداد المسرح .

كذلك نعرف أنه منذ سنة ١٦٠٨ على وجه التحديد كانت هناك اثنتا عشرة فرقة مسرحية حقيقية كاملة تحول لها حق العمل من قبل « مجلس قشتالة El Consejo



نتصور ما كانت عليه الطباعة من العيوب ووجه النقص في تلك العصور .

• • •

على أن الفن المسرحي لم يكن مرضياً عنه من قبل الجميع ؛ فقد تعرض الحملات عنيفة من جانب « الأخلاقيين » المتشددين ممن كانوا يتصفون بالرجعية والحمود ، وأمثال هؤلاء لا يكاد تخلو منهم زمان ولا مكان ؛ إذ كانوا يعتبرون المسرح ضرباً من العبث واللغو مفسداً للمخلق ، داعية إلى التحلل والهجون ، بل إن هؤلاء استطاعوا في كثير من المناسبات أن يحرموا تمثيل بعض المسرحيات ، فضلاً عن أنها كانت تمنع خلال أيام الحداد عند وفاة الملوك . وقد احتفظت لنا المراجع الأدبية بكثير من المحادلات حول التمثيل المسرحي : أحلال هو أم حرام ؟ وقد جمع « كوتاريلو » كثيراً من الآراء المتضاربة في ذلك ، وهذا هو ما يفسر لنا ضياع كثير من المسرحيات ، وندرة ما احتفظ لنا به منها خلال هذه الفترة .

ومن الغريب أننا نجد أمثال هذه الحملات « الرجعية » على الفن المسرحي على الرغم من أن كثيراً من المسرحيات كان ينحصر دخلها لإعانة المستشفيات وغيرها من المؤسسات العاملة . سبيل البر والإحسان .

مقسمة إلى فصول ثلاثة ، وكان هذا التقسيم تقليداً واجباً لم يتغير منذ أن استقر عليه مسرح لوبى دى فيجا ، وبين الفصلين الأول والثاني تعرض تمثيلية هزلية قصيرة من فصل واحد تتناول موضوعاً شعبياً ، وتسمى هذه بالـ Entremés ، ( أى الحشو ) ، وبين الثاني والثالث تقدم أغنية مرحلة .

وكانت الحفلة التمثيلية تستغرق نحو ساعتين ونصف الساعة ، وكانت تبدأ في الساعة الثالثة شتاء وفي الرابعة صيفاً ،

ولم تكن المسرحية الكوميدية تعرض أكثر من ثمانية أيام إذا كانت جيدة ناجحة ، أما إذا كانت متوسطة فلأنها تعرض يومين أو ثلاثة أيام ، وهذا هو ما يفسر لنا وفرة الإنتاج المسرحي وقلة الجيد منه على وجه العموم .

ولم يكن لواضع المسرحية في تلك الأيام حقوق محفظة ، بل إنه كان يكتفى ببيع مسرحيته لمدير الفرقة أو صاحبها ( وكان يسمى « المؤلف » حينئذ ) بمبلغ يتردد بين ٦٠٠ و ٨٠٠ ريال سهلاً وبهلاً . يصبح لصاحب الفرقة مطلق الحق في التصرف فيها . وإذا لقيت المسرحية رواجاً وإقبالاً فكثيراً ما كان يقوم بطبعها مع إحدى عشرة مسرحية أخرى في كتاب يسمى « مجموعة من المسرحيات الشهيرة » . ومن الممكن أن



# صراع من أجل الحقيقة

## فيلم «عطيل» لـ «سيرجي يوتكيفيتش»

### بقلم جورج سادول \* ترجمة: أمجد محمد خليل

إلا وجد منه لقاء أخويا خالصا ، وحفاوة بالغة ، في منزله المزدانة حجراته بلوحات «بيكاسو» و «ليجيه» و «ماتيس» .

ومن الأمور المتناقضة التي تدعو إلى العجب ، أن يكون أشهر الرجل في فرنسا بنفسه أكثر من أشهره فيها بأعماله ؛ ذلك أن أفلامه ، منذ بدايتها ، قد ابتليت ، وما تزال ، «بظالم منحوس» لا يمت بصلة إلى قيمتها السينمائية ؛ فعند ما قدم «سيرجي يوتكيفيتش» إلى فرنسا لأول مرة في عام ١٩٣٢ ، ولما يبلغ الثلاثين من عمره بعد ، تصدّت له الرقابة ومنعته من عرض فيلم «جبال الذهب» الذي أعده وأخضره معه ، غير أن «يوتكيفيتش» عقد عزمه على عرض فيلمه ، بالرغم من كل العقبات ، فقصي أياما كثيرة يعمل في نسخة الفيلم تقطيعاً واستئصالاً للكثير من أجزائها لإرضاء الرقابة ، وكان يعاونه في ذلك صفي شاب اسمه «مارسيل كارنيه» ، ولكن رجال البوليس لم يكفهم هذا التقطيع ، فقاموا — بعد انتهاء العرض الأول الذي كان أشبه بعرض أقيم خفية — بمنع أى عرض للفيلم وإن كان في مجال خاص .

وقد ظل هذا الفيلم مجهولاً لدى الجمهور الفرنسي ، على حين لقي في روسيا أوسع إقبال وأعظم نجاح . وأذكر أنني اضطررت إلى الوقوف في الصف ساعات طويلة قبل أن تتاح لي مشاهدته في «موسكو» ، وكان يعرض في الدار الصغيرة التي في «ميدان المسرح» ، حيث يجري العرض ، منذ عام ١٩٤٠ ، بطريقة الـ «Stereo-Kino» (وهي السينما المجسمة التي ترى بغير «نظارة» ) . وما زلت

في ربيع عام ١٩٥٦ ، نال فيلم «عطيل» للمخرج «سيرجي يوتكيفيتش» Serge Youtkevitch الجائزة الأولى في مهرجان السينما بمدينة «كان» ، وما هو ذا يأتي إلى فرنسا لتعرضه دور السينما فيها ، بعد ما لقيه من إقبال عظيم ونجاح كبير في إنجلترا وبلاد أخرى كثيرة (١) .  
وقل أن نجد في السينائيين الأجانب من لاقى في فرنسا شهرة كذلك التي صادفها «سيرجي يوتكيفيتش» الذي يقال إنه أكثر المخرجين السوفيت نشعاً بالطابع الباريسي ؛ حتى إن رجل الشارع في فرنسا قد ألف صورة هذا الرجل بطلته القبية ، «لويشامته» المشرفة ، وعينه الزرقاوين اللتين تشعان ذكاءً ويقظةً ، ولا غرو ؛ فقد حضر «يوتكيفيتش» جميع المهرجانات التي أقيمت بمدينة «كان» تقريباً ، حضرها إما كمضو في هيئة التحكيم ، وإما كفنان إبداعي . جوائزها القبية ، كما عرفه آلاف الناس في «باريس» و «نيس» و «مرسيليا» ، ودوّت أكتفهم بالتصفيق له بعد أن حشدتهم عن فته ، فن السينما ، بلغة فرنسية سليمة غاية في الوضوح والصفاء . وهو إلى ذلك ، صديق للرسام «بيكاسو» ، ولكتاب وشعراء مثل «جان كوكتو» و «لويس أراغون» ، ولعدد كبير من أشهر مخرجي السينما . وقل أن نجد فرنسياً (سواء كان من رجال السينما أم لم يكن) ممن طرّفوا بإبه ،

• Georges Sadoul : من كبار مؤرخي السينما ، وهو أستاذ بمعهد الدراسات السينمائية العليا بفرنسا ، ومعهده علم الأفلام التابع لجامعة باريس .

(١) عرض هذا الفيلم في القاهرة خلال شهري فبراير ومارس .



من قبل « هليل » ليونكيشتش ويظهر في الصورة « هليل »  
(تمثيل سرجي بوندايتشوك) و « ديدويلا » (تمثيل إريينا  
سكوبتزيكا) ، ويظهر في أعلى الصورة الممثل  
« أندريه » بروف « ألي » يقوم بدور « ياچو »

ينسه طوال عمله منصمًا للمناظر ، وغرجًا مسرحيًا ،  
وأخيرًا ، غرجًا سينمائيًا .

ومع ذلك ، فإن « يوتكيشتش » لم ينضم إلى الجمعية  
الصغيرة التي عقدها « سرجي أيزنشتين » مع « أليكساندروف »  
و « إدوار تيسه » ، ولكنه انضم إلى « جمع » آخر لم يبلغ  
أحد من أفراده العشرين من عمره ، وقد عرف هذا « الجمع »  
باسم « F.E.K.S. » أي « مصنع الممثل الخارج على العرف  
والأصول » ، وراح « يوتكيشتش » ، ومعه صديقه  
« كوزينتريف » Kozintzev و « تروبرج » Trauberg  
يروجون تعاليمهم التي تقضي بأن الممثلين والمسرح التقليدي

أحس تأثير تلك الموجة الجديدة مائلًا أمام ناظري قويا  
أخاذا ، على حين ترون في أذني أصداء لحن « الأكروديون »  
بموسيقاه الخزينة الحللية ، وقد وضعها لتقليم « جبال  
الذهب » مؤلف موسيقى كان إذ ذاك حديث عهد بالعمل  
في ميدان السينما ، وهو « ديمتري شوستاكوفتش » الذي  
كان رجلا مغمورًا لا يعرف أحد عنه شيئًا خارج الاتحاد  
السوفييتي ، مثله في ذلك مثل « يوتكيشتش » في تلك الأيام

\*\*\*

ولد « سرجي يوتكيشتش » عام ١٩٠٤ ، وحين قامت  
الثورة البلشفية كان صبيًا لم يشب عن الطوق ، فلما كبر  
وصار قى تحمس للعهد الجديد وللآفاق الواسعة التي  
فتحتها هذا العهد للفنانين ، فبدأ اهتمامه بالمرح كخرج  
و « مصمم للمناظر » ، وما قى حتى اليوم يزال هذا  
اللون من النشاط . ولئن لأذكر أنه منذ ستين ، حينما  
كنت بموسكو ، ذهبت إلى مشاهدة مسرحية « الققة »  
la Punaise لما باباكوفسكي ، وكانت تعرض وقتئذ مسرح  
السخرية والتقد Théâtre de la Satire وصادف أني  
جلست في ذلك اليوم إلى جوار « چان پول ساتر » ،  
فرايته متحمسًا للإخراج العصري الحديث الذي  
امتازت به هذه المسرحية ، شديد الإعجاب به ، ويعد  
ذلك ، علمت أن « يوتكيشتش » هو الذي قام بإعداد  
المناظر وتصميم الأزياء .

لقد كان القى « يوتكيشتش » - وهو في السادسة  
عشرة من عمره أو ربما السابعة عشرة - جالسًا ذات يوم  
في حجرة الانتظار بأحد المسارح ، وبين يديه بعض ما  
عمله من صور ورسوم ، فتجاذب أطراف الحديث هو  
ومصمم آخر للمناظر يكبره بست سنوات أو سبع ، صادفه  
في الحجرة نفسها ، ولم يكن ذلك الشاب سوى « سرجي  
ميخايلفيتش أيزنشتين » S. M. Eisenstein ، وقد كان  
لشخصيته القوية في نفس « يوتكيشتش » تأثير عميق لم

النجاح العظيم الذى لقيه من قبل فيلم « جبال الذهب » ، فأذاع شهرة مخزجه الشاين ، وجعلهما فى طليعة السينائيين المبرزين ، ويعتبر كلاهما اليوم من أعظم الأحياء وأنبغهم فى الاتحاد السوفيتى .

وبعد مضى سنوات قليلة ، حقق « يوتيكيتش » نصرا باهرا جديدا بإخراجه فيلم « الرجل ذو البندقية » ( ١٩٣٨ ) ، وقد اقتبس موضوعه عن مسرحية مشهورة للكاتب « يوجودين » « Pogodine » ، ولم يقدر لى أن أشهد هذا الفيلم إلا بعد مضى خمسة عشر عاما من ظهوره ، ذلك أن الرقابة ( وهى التى حالت كذلك دون عرض فيلم « جبال الذهب » ) ، ومن بعد ذلك الحرب العالمية الثانية - قد أعترنا عرضه فى فرنسا .

لهذا ، وقد صار ينظر إلى ذلك الفيلم اليوم على أنه من الأفلام الكلاسيكية ، وهو ما زال يثير إعجاب المولعين بالسينا وعشاقها ممن اعتادوا التردد على « المركز الثقوى الفرنسى للأفلام » بباريس ، حيث يعرض هذا الفيلم بين الفنية والفنية .

وبمناز فيلم « الرجل ذو البندقية » هذا يتسببه وبعده عن التقيد فلفد اتبع « يوتيكيتش » فى إخراجه أسلوبا مباشرا واضحا ، لا يعلو أن يكون أسلوبا سينمائيا فى جوهره قبل كل شئ . أما الجو « الدراى » بمدينة « سمولى » « Smolny » ، فى أشد اللحظات توترا إبان ثورة أكتوبر - فقد بلغ « يوتيكيتش » حد الكمال فى إعادة خلقه وتصويره ، وذلك لتوجيه الاعتدال ، وتضاديه من جميع المؤثرات المغالى فيها .

وما زلت أجهل حتى اليوم فيلم « جاكوب سفيردلوڤ » « Jacob Sverdlov » الذى تدور أحداثه فى الحقبة الثورية نفسها ، ولكنى سمعت ، من ناحية أخرى ، أطيب الإطراء والثناء عن فيلم « الجندى الشجاع شليك » فى مغامراته الجديدة ، وهو فيلم اقتبس « يوتيكيتش » موضوعه عن قصص « هازيك » « Hazek »

رجعيان إلى أقصى حدود « الرجعية » ، وأنه ليس هناك ما هو « ثورى » حقا سوى « السيرك » و « الموزيك هول » Music-hall و « المهرجين » .

ولم تنح لى مشاهدة فيلم « مغامرات أوكويين » الذى ارتجله فتيان ال « F.R.K.S » ، غير أن صورته التى يظهر فيها الخطباء ممطّين المداخن ، والإبل مرتدية القبعات الحريرية العالية - بدت لى قريبة الشبه بصور فيلم من الأفلام المبتكرة كان يتولى إنتاجه فى الفترة نفسها ، بباريس ، سينافى آخر حديث السن كان فى طليعة السينائيين المبتكرين السابقين ، وهو فيلم « الاسراحة » Entracte للمخرج « رينيه كلير » « René Clair » .

وما لبث « كوزيميتريف » و « تروبرج » أن برزا واسترعيا إليهما الأنظار بفيلم « المعطف » ( عن جوجول ) ثم بفيلم « الثلوج المخضبة بالدماء » ( أو « الاتحاد فى سبيل القضية الكبرى » ) ، وفيلم « نابل الجديدة » ، أما « سرجمى يوتيكيتش » الذى كان يصغر زميله بضغ سنوات ، فقد استهل العمل فى ميدان الإخراج وهو فى الرابعة والعشرين ، بفيلم عنوانه « الدانتلة » ( الذى لم يعرض فى فرنسا ) ، وهو من الأفلام الروسية الصامتة ( النادرة نسبيا ) التى لم تتعرض لأعمال البطولة فى الصراع بين القيصرية والثورة ، وإنما صورت الحياة اليومية فى الجمهورية السوفيتية الفتية قبيل البدء بالمشروعات الأولى « للسنوات الخمس » .

ولقد نحا « يوتيكيتش » النحو نفسه عام ١٩٣٢ ، إذ اختار الحياة السوفيتية فى عهده ، مادة لفيلم « Contre-Plan » ( أو « العار » ) الذى وضع قصته ، وتولى إخراجه بمعاونة « إرملر » « Ermler » ، ولم يستعن المخترجان فى كتابة « السيناريو » بالكاتب « د . ديليا » « D. Delia » ، فحسب ، بل عمدا إلى قفر من العمال التابعين لعدة مصانع بمدينة « لينينجراد » ، فشاوراه طويلا حول أشخاص قصصهما وأبطالها . وقد لى فيلم « العار » هذا



لقطة من فيلم « طليل » ليوكتيفتش ، « ان حزن طليل »  
واكتابه يرموز في حشمتها تعطفه إلى النار والانتقام»

عن إخراج الأفلام العادية ، وقصر الإنتاج السينمائي على الآليات الفنية الجبارة فحسب ، فكانت مشروعات الأفلام تمر خلال مراحل طويلة من البحث والتحقيق قد تمتد أحياناً سنين طويلة ، ومع ذلك ، فلم يكن أفضل تلك المشروعات ولا أجبرها هو الذي يفوز دائماً برضا المسؤولين ، فيكتب له التنفيذ !

وفي عام ١٩٥٠ ، اقتضاه تسجيل المناظر الخارجية لفيلم "Prijevalsky" - الذي لم تنح لي مشاهدته بعد - أن يسافر إلى الصين ، أما فيلم « إسكندر بك » "Skander Beg" الذي استحق إحدى الجوائز بمهرجان « كان » ، فقد سجلت بعض من مناظره في ألبانيا عام

في كثير من التصرف ، وقد أنتج هذا الفيلم في آسية الوسطى خلال الحرب العالمية الثانية ، وذلك في « الاستديوهات » المؤقتة التي اضطر « يوتكيفتش » وبعض زملائه السينائيين ، إلى إقامتها في مدينة « تلاتا » بما أتيج لهم من إمكانيات بدائية وموارد محدودة ، بيد أن هذا الفيلم جاء أبعد ما يكون عن عمل فني ارتجل تحت حكم الظروف ، أو أنتج في صعوبة من الإمكانيات ، فإن « مارسيل مارتان » الذي يري في هذا الفيلم آثراً لتعاليم مدرسة « F.E.K.S » ونظرياتها القديمة - كتب في مجلة « سينما » ٥٦ "Cinéma 56" يشبه بلوحة خطها ريشة الرسام الكاريكاتوري « دوميه » "Doumieu" ، وراجعها وحوّز خطوطها الكاتب « فرانز كافكا » "Franz Kafka" وإن كنت كذلك أجهل الفيلم الإخباري الكبير الذي أنتجه « يوتكيفتش » بمعاونة « آرستان » "Arnstam" في تركيا قبل الحرب - لا يغتني أن أشير إلى فيلم ما زالت روعته ماثلة في ذهني ، وهو فيلم « فرنسا الحرة » الذي جاءنا عام ١٩٤٥ ، وفيه يرسم « يوتكيفتش » صورة لمقاومة الفرنسيين إبان احتلال النازي .

أما فهم « يوتكيفتش » لفرنسا ولما طرأها الطبيعية ، ذلك الفهم الذي يتجلى في اصطفاة اللقطات المثل وحسن اختيارها - فقل أن رأيت فهماً يتجلى بمثل هذا الحس العميق ، وتلك البراعة الفنية اللذين لم أجدهما حتى فيما أخرج من الأفلام في فرنسا نفسها .

وعند ما وضعت الحرب العالمية أوزارها ، عبر « يوتكيفتش » عن فرحته بعودة السلام بفيلم إخباري كبير يصور النشاط الرياضي في الاتحاد السوفيتي ، فعاد هذا الفيلم على مخرجه بإحدى الجوائز في المهرجان السينمائي الذي أقيم بمدينة « كان » عام ١٩٤٦ ، ثم عقب ذلك فترة بدا فيها « يوتكيفتش » وكأنه قد توقف عن الإخراج السينمائي شأنه في ذلك شأن الكثيرين غيره من السينائيين السوفيت في الفترة نفسها ، ومرد هذه الظاهرة إلى سياسة مزعومة هدفها الجردة ، قامت في الاتحاد السوفيتي تتادى بالكف

١٩٥٣ ، هذا ، ويقوم « يوتيكيتش » الآن بإنجاز فيلم عنوانه : « ثلاث قصص عن لينين » .

• • •

ولقد ظلت فكرة فيلم « عطيل » تراود « يوتيكيتش » قرابة عشرين عاماً ؛ فقد ساقته المصادفات إلى مشاهدة تراجيدية « شيكسبير » هذه في مسرح إقليمي ، وكان الممثلون القاعون على أدائها غير كفأة ، كما كان إخراجها ضعيفاً ، فاثارت اهتمامه البالغ واقعية ذلك الموضوع القديم الذي ما زال محظوظاً بقدرته في الاستحواذ على مشاعر النظارة ، وإملاك حواسهم وتفكيرهم ، وقد كتب « يوتيكيتش » ، عام ١٩٣٨ ، يقول في ذلك :

« عند ما حاولت أن أحلل تآثر النظارة في المجتمع السوفيتي وطبيعة انفعالهم ، بدا لي الجواب عن ذلك في أن المشكلة الجوهرية في هذه التراجيدية إنما تكمن في الصراع المؤثر من أجل الحقيقة ؛ فهذا الصراع الحاد المضطرم ، وهذه الحملة على الكذب والتضليل . هما اللذان كانا يؤثران بوجه خاص في نفس الجمهور الذي راح يتابع بأنفاس لاهثة العراك المحتدم بين « عطيل » و « ياجو » ، وكان مجرى الأحداث وأطرافها ( في هذه التراجيدية ) يكشف له كيف يعمل الغرر والأيمان الباطلة عملهما ! »

وحين أدرك « يوتيكيتش » طبيعة هذا الانفعال على حقيقته ، ألبى على نفسه أن ينظر إلى أبطال هذه التراجيدية ، وبخاصة « عطيل » ، نظرة سطحية ساذجة يعوزها العمق والحساسية الصادقة .

أما في فيلم « عطيل » الذي أخرجه « أورشون ويلز » فلو قدر لنا اختراق الحجب الزخرفية الكثيفة التي تحجب الناس وما في قلوبهم ، واستطعنا أن نعي معاني الكلام وسط الأصوات الصاخبة ، وحذلقه المتحدثين ، وتفهمنا الخطباء — لبدأ لنا « عطيل » قائدا عسكريا اعتد ، لغباوته ، خيانة زوجه بسبب تقرير تقدم إليه به ياوره ، وأيضاً ، فإن ما يعتمل في دخيلة « عطيل » من رد فعل ،

هو ما يعتمل في دخيلة إنسان بدائي يقتل الزوجة التي خاتنه عملاً بشرية الغاب أو سنة القبيلة . أما « ياجو » الذي أتاح له « أورشون ويلز » أن يبدى في غمزاته وأقواله كل ما يكفل انحياز الجمهور إليه ، فهو الشخص الوحيد الذي يمتاز في هذا الفيلم بالذكاء ؛ ( ذلك أن « سدديموت » ، كما يصورها « أورشون ويلز » ، ليس لشخصيتها من القوة والتماسك أكثر مما لورقة من أوراق « النشاف » الواهنة ) ؛ كما أن « عطيل » لا يبدو أن يكون دمية طيبة يحرك الخائن خيوطها .

ولو نفذنا بنظرنا إلى ما وراء عبارات الطنانة المنمقة ، والمؤثرات الصوتية ذات الأصدا « الراديوفونية » ، والعواصف الصاخبة ، والمرايا ، والانعكاسات المنكسرة — لوجدنا أن التراجيدية — كما يظهرها « أورشون ويلز » — قد تحولت إلى مسرحية للأراجوز .

• • •

وقد أثار « يوتيكيتش » إلى المقالة التي كتبها عام ١٩٣٨ ، فكك في صحيفة « الآداب الفرنسية » ، العدد ٦١٧ الصادر في مايو ١٩٥٦ ، يقول : إنه بعد مضي عشرين عاماً ، ما زال تصويره الفلسفي وتحليله للأشخاص على ما كانا عليه ولم يتبدلا فيها يختص بإخراجها لفيلم « عطيل » ، وإذن ، فإن هذا النص القديم ذو أهمية بالغة لتفهم شخصية البطل .

فعطيل ، كما يظهره فيلم « يوتيكيتش » ، أبعد ما يكون عن مجرد إنسان بدائي شرس الطباع ، محدود الأفق وإذا قرّين بأهل عصره أو عصر « شيكسبير » ، فإنه يبدو « إنساناً صادقاً شريفاً حاد العاطفة ، يتغلب على بليلة الأفكار في القرن الوسطي ، باحثاً في صراعه عن المثل الأعلى للإنسانية . . . وهو لا يعد نفسه قائدا مرتزقاً ، بل رجلاً يتطلع إلى بناء عالم جديد . . . وليس للناحية العاطفية الحادة في شخصيته ما يرر وجودها في الدماء الإفريقية التي تجري في عروقه ، ولا في رغبته في تملك « سدديموت » والاستئثار بها . وإن التفهم الصحيح



«عطيل» كما يبدو في فيلم «يوتيكش» ، إله لم يقتل  
«سديمية» لأنها خائنة ، بل لأنها حطمت في روحه  
أمر شيء لديه ...

جملاه ، في اعتقادي ، ينظر إلى «عطيل» بأقصى ما  
يمكن من أمانة وحرص على الحقيقة . ولو نظرنا إلى ما  
أخرج للسبينا من آثار «شيكسبير» - وهو وافر غزير ،  
يتضمن كثيراً من الأعمال الفنية القيمة - لوجدنا أن فيلم  
«عطيل» هذا جدير بأن يتبوأ المكانة الأولى ، يشاركه في  
ذلك فيلم «ماكبت» للمخرج الياباني «كوروساوا»  
«Kurosawa» (وإن لم يك هناك تحليل معقول لتبرير ما  
قوبل به هذا الفيلم من ازدراء المحكمين وتسفيه الناقدين ،  
في آخر مهرجان سينمائي أقيم بمدينة «البندقية» ) .  
والجمهور الإنجليزي ، الذي لا يباريه جمهور آخر  
في معرفة آثار «شيكسبير» وتذوقها ، لم تنح له بعد

لمسرحية «عطيل» والتجاوب الحق معها ( ومع مؤلفها ) ،  
يقتضياننا النظر إليها كصراع من أجل الجمال والتوافق .  
لا على أنها مجرد عذاب رجل انتهك عرضه وغرر به مما  
يحط من هذا الصراع وينتقص من روحته ... وقد كان  
الشاعر «بوشكين» يقول : « إن «عطيل» ليس متشككا  
سبي الظن بطبعه ، وإنما هو سليم الطوية ، طيب  
القلب » . كما يقول الممثل «تومازو سالفيني» : « إن  
حزن عطيل واكتسابه بفوقا في حديثها تعطشه إلى النار  
والانتقام ... ذلك أن تراجيدية «عطيل» ليست  
مأساة تصور الحب والانتقام فحسب ، بل هي أيضاً  
مأساة تصور العهد المنقوض والثقة المفقودة ...  
فإن تلك الثقة هي التي آتت «عطيل» العزيمة على القيام  
بما يسميه هو «عدالة» ، لا «جريمة» ... فهو لم يتدم  
على قتل «سديمية» لأنها خائنة ، بل لأنها حطمت في  
روحه أعز شيء لديه ... وتبلغ الفجعة ذروتها عندما  
يكشف «عطيل» وقيعة «ياجو» به ... وقد كان يرى  
فيه صديقاً مخلصاً » .

وربما كان استهدافي هذا مسهباً إلى حد ما ، غير  
أني أجملت به نصاً غني المعاني ، متنوع الأفكار ،  
أحيل إليه قرائي .  
هذا ، ومن الجائز أن ترسم في الأذهان صورة أخرى  
للدلول هذه التراجيدية ، إذ أن من خصائص العباقرة من  
الكتاب الأفذاذ : شيكسبير ، أن أبطالهم يتسمون بكيان  
له من التركيب والتعقيد مثل ما لجسم الإنسان ، يخفيه  
إهاب مبسط لا تتأفر فيه . ولما كان هؤلاء الأبطال ذوي  
كيان مركب ، لم يكن هناك بدء من أن تكون لهم  
شخصيات متعددة . وتبعاً لاختلاف العصور والأمزجة ،  
راجح المثلثون والمخرجون يركزون أنظارهم ويسلطون أضواءهم  
على هذا السطح أو ذاك الوجه الذي يبدو لهم من هذه  
الجواهر الخالدة ، التي تتخذ في كل مرة مظهرًا مغايرًا ،  
وصورة جديدة .  
غير أن تفكير «يوتيكش» وتأمله الناضج قد

« أغادير » بالمغرب فكاننا بها صور من قلعة « النبلونج »  
 وفي فيلم « عطيل » ليونتيكشش ، نجد مناظر  
 « الأستديو » الداخلية ممتازة في جمليها ، وأما المناظر  
 الخارجية الطبيعية ، فلها تبها روعة ، وتنفقها جمالا .  
 وأحداث هذه التراجيدية تدور ثلاثة أرباعها في الغراء ،  
 وقد قام « يونتيكشش » بتسجيلها في المنطقة المحيطة بمدينة  
 « يالتا » بشبه جزيرة القرم ، وهي في الواقع أقرب من  
 ميناء « مرسيلا » إلى مدينة « فاماغوستا » بجزيرة قبرص  
 ( حيث تجرى آخر أحداث هذه التراجيدية ) . وإن جو  
 منطقة البحر الأبيض المتوسط الممتاز بالدفاء والصفاء  
 الذي نحسه في جزيرة قبرص ، أو في مدينتي « تريستا »  
 و « نيس » ، أو في شبه جزيرة القرم — هو الجو الذي  
 يسود تلك المشاهد التي تعشى فيها ظلمات الشك النفوس  
 الحبيبة لتعكر صفوها ، فتبلو زرقة السماء ممتزجة باللون  
 الذهبي للصخور البحرية ، والبياض الناصع للثايل  
 والصيوج الرخاينة .

وفي عام ١٩٣٨ ، كتب « يونتيكشش » يقول : « إن  
 قلعة « فاماغوستا » ، كما تروى الأساطير ، قد شيدت  
 من أنقاض معبد « آفروديت » ومخلفاته ، ومن ثم ، فحرى  
 بمن يقوم بإعداد المناظر أن يدخل في اعتباره المؤثرات  
 التاريخية على اختلاف طابعها . . . من الطابع الإغريقي  
 والشرقي ، إلى طابع العصور الوسطى وعصر « الرئيسانس » .  
 غير أن « يونتيكشش » وقف في الاهتداء إلى قلعة المنشودة  
 من غير حاجة إلى « مصمم للمناظر » ، إذ وجد ضالته في  
 قلعة أثرية حقيقية مطابقة للصورة التي كان يتخيلها ،  
 وجدها على مقربة من البحر الأسود ، وفي بقعة تأثرت  
 بأكثر من حضارة أصيلة متباينة ، مثلها في ذلك مثل  
 « عطيل » نفسه .

ولم ينجح الأمر إلا إلى بعض المراح ، وبعض الجند  
 السلحين يوزعون في مهارة وحسن تنسيق ، لملء هذا  
 الحصن الفسيح المحرّش ، بحياة نشيطة حارة زاخرة ، أما  
 « معمرات هذا الحصن المترعة ودروبه الملتوية » ، فقد

مشاهدة فيلم « ماكيت » هذا ، غير أنه أبغض فيلم  
 « هاملت » الذي تولى إخراج « لورانس أوليفيه » ،  
 وقابله بفنور على العكس من فيلم « عطيل » ليونتيكشش  
 الذي حظى بإقباله الشديد وحماسته العظيمة ، ولهذا الحكم  
 قيمته ، ذلك لأن الإنجليز الذين ألقت أسماهم لغة  
 العصر « الإليزابيثي » مع ما لها من جمال ، لم يكن في  
 مقدورهم — فحسب — أن يكونوا أكثر تقديرا من  
 الجمهور الفرنسي للروعة التي احتواها النص الروسي  
 الذي اشترك في وضعه « بوريس باستيرناق » والشاعرة  
 « أنا ردلوقا » ، بل إنهم أيضاً استطاعوا أن يلمسوا أكثر  
 من غيرهم الدقة والأمانة التي روعيت في تصوير الأبطال ،  
 ولا سيما أن هذا التصوير كان أكثر اتجاها إلى إبراز نبل  
 البطل وهو نفسه ، منه إلى إظهار غيرته العمياء وروعته  
 الحمقاء .

• • •

وقد كان على « يونتيكشش » أن يلاحظه مشكلات  
 عويصة أثارها إخراج الفيلم وتصوير مناظره ، فإن مدينة  
 البندقية ، كما يظهرها الفيلم ، تبدو متأثرة بالطابع  
 « السلافي » . أما « القناة الكبرى » التي تنشق المدينة ، فقد  
 صورها الفيلم مختلفة كل الاختلاف عن التجهيم العابس  
 الذي تتسم به الأنهار في بلاد الشمال الباردة ، فهذه  
 التراجيدية ، وإن كانت قد كتبت في جوتلندن المكتهف  
 الملبد بالضباب ، يسودها دفاء الأصقاع الجنوبية المظلة  
 على البحر الأبيض المتوسط ، ويبدو أن « أوردسون ويلز »  
 كان مقدرا لهذه الحقيقة عند ما قرر أن يسجل مناظر  
 فيلمه « عطيل » في إيطاليا وبلاد المغرب ، بيد أن أشباح  
 السينما الألمانية القديمة كانت لا تزال تسيطر على خياله ،  
 ولهذا جاءت مشاهد فيلمه أقرب في طابعها إلى صور  
 قاعة مضطربة يعوزها الوضوح والتعبير عن الحياة البشرية  
 في صدق وواقعية . أما المناظر التي سجلها في مدينة

« حلقة « النبلونج » هي الملحة الجرمانية الكبرى ، فيها  
 ظلام الشمال ، وتجهيم أسراجه وغاباته .



هذا ، وإن الحاذية التي تشيع في ملاعقه وقسماته قد عملت على أن تغلق منه البطل الذي تصوره « يوتيكيتش » كما أراد له « شيكسبير » أن يكون . وقد حرص « بوندارتشوك » عند أدائه هذا الدور ، على ألا يبدو — مثلما بدأ في بعض من أدواره السابقة — كتمثال من حجر جامد الحس ، كما لو كانت شخصيته قد صبت من معدن « البرونز » الصلب الزنك . وهذا الرجل الطيب القلب السليم الطوية ، الذي غرر به النفاق ، وضلله الكيد والرياء ، ليس إلا إنساناً قبل كل شيء ، وهو ، إلى ذلك ، قائل ، ولا تخفى عليه هذه الحقيقة ، ولكنه كان قائداً وقيق الحس ، كريم الأخلاق ، وهذا الكرم نفسه هو الذي أودى به وساقه إلى الهاوية ، ثم لأنه لم يقع فريسة غرائزه الوضيعة الموحجة ، وإنما ذهب دوماً ضحية طبيعته سلامة طويته ، فهو لم يفترق إلى سحر النفس ، بل إلى نماذج البصيرة . وهو لم يلق بالا إلى من يتملقه ولم يتقد له ، وإنما كان يتخذ قراراته بحسب ما يترامى له أنه واجبه . . .

والحق أن مواهب « يوتيكيتش » الفنية ، أو قوة إخراجه ، لم تكن موضع أهمية في هذا الفيلم — على ما بلغه من قدرة عظيمة في هذا المجال — بقدر ما له من حسامية ، فيفضل تلك الحساسية ، لم تكسب مأساته السينمائية واقعية نابضة تفاداة فحسب ، بل اتخذت مع ذلك طابعاً إنسانياً عميقاً صادقاً ، وبفضلها أيضاً صارت نظرتنا إلى « عطل » — وإن ظلت شخصيته محتفظة بطابع أبطال التراجيدية — كتنظرتنا إلى من يعيش بيننا وفي عصرنا ، فحرق بنا ألا تغفل عن مشاهدة هذه الآلية الفنية الرائعة التي ضبظت لإقاعها نبضات قلب نبيل صادق .

عن صحيفة « الآداب الفرنسية » Les Lettres françaises

يناير ١٩٥٨ — العدد رقم ٧٠٢

كانت تصلح لتنفيذ « أغراض » « ياجو » وتدبيراته الجهنمية » إذا اقتضت الحال .

• • •

وفي مثل هذا الفيلم ، الذي احتفظ مغرجه بمعظم النص الأصلي لشيكسبير ، وأبقى جوهره كاملاً فيما عدا تعديلات طفيفة ، نجد أداء الممثلين يتخذ أهمية بالغة ، ولقد أخذت على المثلة المبتدئة « إيرينا سكوبتزيفا » 'Irina Skobtzeva' عدم كفايتها وضعف تعبيرها ، فهي ، وإن كانت تجد ما يشفع لها في شبابها النضير وحسنها الرابع ، تبدو عاجزة عن الاضطلاع بدور « دسدبوتو » على الوجه الأكمل ، لما تتطلبه هذه المهمة من جهد عسير تنوء به مقدرتها الفنية ، فضلاً عن عدم حنكها وتجربتها لخداثة عهداها بالوقوف أمام « الكاميرا » . أما « أندريه بروف » ، وقد اضطلع بالمهمة الصعبة التي يتطلبها القيام بدور « ياجو » ، فلم يظهر منذ اللحظة الأولى كأحد الأشرار في المسرحيات الميلو درامية ، ولم تتخذ شخصيته طابع الخائن البغيض طرفة واحدة . والواقع أنه الحسود الأول في هذه التراجيدية ، حتى أن حسده يفوق في حدته غيرة « عطل » ، فيساق بدافع هذا الحسد إلى الكذب ، غير أن مشاعره وأحاسيسه ليست كلها كاذبة ، كما أن نواياه الخبيثة لم ترسم ، ولم تكتمل معالمها في ذهنه دفعة واحدة ، وإنما كانت تستلرحه شيئاً فشيئاً . ويحس « ياجو » إحساساً غامضاً بأنه كمن يسعى بظلمته إلى حتفه ، فيضغ خططاً وتدبيرات يصور له الخيال والوهم أنها تصطلحها عقيات كثيرة .

أما الممثل « سرجي بوندارتشوك » ، فيقوم بدور « عطل » ، وقد استطاع بفضل ما أوتي من قدرة وبراعة فنية أن يسيطر على التراجيدية بأكملها ، ويبلغ الذروة في أدائها ، بحيث لو قسنا به جميع أنزابه من الممثلين في العالم كافة ، لم نجد إلا عدداً قليلاً يستحق أن يقارن به .

# قُولْنِيْ

ترجمة الأستاذ أحمد أبو الخضر منسى

نفسه نجيا للفكر والكاتب . ولما بلغ الثانية عشرة أدخله أحد أعمامه كلية ( أنجيه ) ليكون قريباً منه ويخبر من حاله ، وهنا تجل تفوقه على أقرانه ، فبرز عليهم كسباً واجتهاداً ، فأتم علومه الثانوية بعد خمس سنين ، محرراً علماً واسعاً ، متميّزاً في اللغات القديمة . يومئذ أطلقه أبوه من ولايته عليه ، وسلمه ميراث أمه ، فلم يلبث قولنيه أن شخص إلى باريس ، صاحب أمره ، لا مسيطر عليه إلا نفسه ، صاحب مائة وألف جنيه ذهباً .

ولكنه لم يكن طامشاً ، ولا خفيف اللب مسرفاً ، مستهزئاً باللهو والملاد . ولم تستهوه المدينة الكبرى ببهاجها ، بل غدا إلى المكتبات العامة ، يعكف على دراسة كتب التاريخ والفلسفة . ولم يعم أن درس الطب . وفيما بين ذلك ، وقد أشرف على العشرين ، وضع مذكرة في تاريخ هيرودوتس رفعها إلى المجمع الأدبي فقابلها الأستاذ لارشيه مترجم المؤرخ اليوناني معارضة صريحة ، ومع ذلك أقدم ، وقضى الأمر ، فقد تجل لأصحاب دائرة المعارف وفور عقله المحقق ونظيره المدقق ، فأنزلوه منزله التي هو بها جدير ، وقدروه حق قدره ، فاصطفاه البارون دوليك ، وعرفه إلى فرانكلين ، فقدمه هذا إلى مدام هلفسيوس التي كانت تقيم في قصرها العظيم في ( أوتوى ) ، وقد أعدت أجنته الكثيرة المبشوة في بستان القصر نزلاً لأصدقائها من رجال الأدب والفلسفة ككندريك ، وديدرو ، ودلامير ، وتوجو ، والكاهن موليه . فكان يحضر مجالسهم وأحاديثهم الأدبية ، يرهف سمعه نهماً إلى ارتشاف المعارف ، طالباً للمجد كفتي ضرب بسهم في الثقافة والمعرفة ، يروم أن يكون جيهاً في الناس مذكوراً ،

إنه رجل عجيب ، ومن رام فهم كتاب ( رحلته إلى مصر وسورية ) وجب عليه أن يدانيه ويعرفه عن كتب : ولد قولنيه في ٣ من فبراير سنة ١٧٥٧ ، وكان يدعى شاسبوف ، وكان أبوه محامياً قد استقرته أعماله ، فانصرف عن ابنه ، ولم يشأ أن يوليئه عنايته ، وهو لا يزال ابن عامين اثنين بعد وفاة أمه ، ولكنه مع ذلك رأى أن يغير اسم ولده إلى اسم مستحب ، فأطلق عليه اسم إحدى أراضي بواجيريه ، إلا أن قولنيه ، لما بلغ أشده ، لم يرق له هذا التغيير ولم يفتن به . ولما كان معجباً بقولنيه . راح إلى اسم ( فرنه ) . وهي أرض لقولنيه كان أقام فيها حيناً من الدهر . فاشتت بها شطرها الأخير ، ومن اسم قولنيه شطرها الأول ، فتسمى قولنيه ..

وكان في طفولته سقيماً ترهقه كتابة ، وقد كتب عن نفسه يقول : « ما أدركت السابعة حتى أودعني أبي كلية صغيرة لتفسيس عرف بأنه يخرج في مدرسته طلاباً يجيدون علم اللغة اللاتينية » . غادره أبوه هناك على ما به من ضعف ، لا يجد نصيراً ، محروماً من كثير ، فأمسى عبوساً شكساً عسيراً ، فعوقب ، فزاده المقاب طغياناً ، وكف عن الدرس ، وبقي أخير فصله . وضعت على ذلك سبعة شهور إلى أن رحمه أحد أساتذته ، فأقبل عليه يولاسيه ويلاطفه ، فكان عجباً ، إذ تبدل الولد غير الولد ، في خمسة عشر يوماً ، وانكب على الدرس وبذل جهده ، فإذا هو في الأولين من الطلبة لا يتأخر أبداً ، ولكنه يقي يشكو التبدل له والإهمال وقلة إكتراث أبيه به . وأدركه لذلك ، وهو لم يشتد بعد ساعده ، الانطواء على

الجوع ، ويعبر الحفائر الكبار ، ويتسلق الأسوار الشاغرة : يوماً يقترش العراء ، ويوماً يمتطي جواده لا مسرحاً ولا ملجأً يملو به ، فينبأ الأرض نبهاً ، وهكذا دأب يمارس ألواناً وضروباً من هذا النصب والإجهد والمخاطرة ، ليستد عضله ويتصلب على المتاعب . ويأخذ الناس العجب من أمره ، لا يدرون ما الذي يعمل على ذلك : أجنون ما أصابه ؟ ما هو بالجنون ، ولكنه جيشان العبقريه وفورانه . ثم إذ ظن أنه بلغ من أمره ما بلغ وهم يتأهب للإزعاج ، لم يؤذن أباه برحيله ، ولا بألى اعتراض عمه ، حاملاً جراحه على كاهله ، وبندقيته على كتفه ، متمتعاً بحزام من جلد ضم ستة آلاف فرنك من الذهب ، ووجهته مارسيليا في آخر عام ١٧٨٢ .

إن قوليه بخلاف من سبقه ولحقه لا يحدثننا عن نفسه في كتابه ؛ فإما هو بالرحالة الذي يضمنا إلى مصبته . إنه الرجل اللغوي الجذافي المؤرخ ، الغائص في بحوثه . هو فيلسوف حكيم ، ومؤلف يسط على عينيك مسألة وتحليلها ، وكتابه ( رحلة إلى سورية ومصر ) اسم على غير مسمى ؛ فإما هو إلا وصف مذهبي وبحث علمي لمصر ، فإما تراه يتقل بنا من بقعة إلى بقعة ، ولا من حادثة إلى أخرى . وإنما من مسألة إلى مسألة فحسب ، وما هو بالقاص أو الراوي ، وفي ذلك يقول في مقدمة كتابه : « لقد نبذت وصف مراحل السفر ونظامه ، نجناً للإسهاب ، كما أغضيت عن ذكر مغامراتي وما وقع لي من الأحداث ، فقصرت بحثي على أوصاف مجملة وصور عامة ؛ فهي للواقعة والآراء أجمع وأشمل ، وظننت أنه خير وأجدي أن أوفر على القراء أوقاتهم في غمرة ما هم فيه من لجة الكتب التي تتلاحق تقرأ . » ويقول في موضع آخر : « لقد أغفلت كل وصف خيالي ، وإن كنت لا أجعل مزايا اليوم ، وخلاصة الخيال لدى معظم القراء ، ولكنني رأيت أن الرحلات أمر يخص التاريخ ولا تدخل في الأكاصيص والروايات . »

وكيف يبلغ المرتبة الأولى في جمهورية الأدب ، وتخلق الخلق من حوله ويستمعون له ؟ أصاب ميراثاً عام ١٧٨١ ، فقد عزمه على أن يستمره في خير عائلة لعقله ولشهرته ، وحمل يحمل خواطره ويدبر تدابيره وفي ذلك يقول : « لقد كنت قرأت وصحت هذا القول معاداً مردداً : إن خير ما يزين العقل ، وبحكم الحكم هو السفر ، فأين ؟ إلى أريد طريقاً جديداً ؛ فما لي حاجة إلى الطواف في بلادى وما جاورها من البلدان ، إذ أفى بها علم ، والرحيل إليها في يسر . وكانت تغريبي أمريكا الناشئة ومتوحشوها ، وحيث كانت تعطفني آسية ، وكان لسورية خاصة ول مصر ، من حيث ما كانت في غابر ، وما هما في حاضر ، غيبي ، إذ ألقيتهما مجالاً صالحاً ميسراً لما أبغى الاشتغال به من النظرات والملاحظات السياسية والأدبية ... » فما لبث حتى شخص إلى مصر ليخرج ما يخرج المؤرخ والفيلسوف من حصيد النظر والتحقيق .

كان عليه أن يتمكن من رؤية الأشياء عن كثب ، وأن يطوف في البلاد فيفصل بسكانها ويعاينهم ويلاحظهم ، ويستوعب ما يستوعب من الوثائق رأساً . والخلاصة أن يخرج بتحقيق يمد به تجاربه ، ويؤيده بالأرقام الدقيقة . أراد قوليه أن يكون حاجباً للحقيقة وفي سبيل الحقيقة ، وفي ذلك يقول سنت يوف : « حيث شاتوبريان ينطلق في سمى ذى الوجهة والنيل ، ولامرتين في رى الإمارة والسلطان ، وبيرون في شارة الشريف الجليل ، يريد قوليه أن يمضي وييمينه عصا يضاء بتوكاً عليها . »

هو الآن بالغ الخامسة والعشرين ، ولكنه لا زال هزلاً سقيماً قليل البطلد والمراس ، ولكن لا بأس ، لقد أخذ للذك عدته : غادر باريس حولا كاملاً منطلقاً إلى عمه في أنجه ، وهنا في حياة الريف ، أخذ يعد نفسه ويتأهب لما هو مقبل عليه في رحلته الخطيرة . فاصم ما يقول كاتب سيرته : « كان يقطع أشواطاً يسير على قلمييه عدة أيام ، ويفطم نفسه عن الطعام أياماً ليعتاد

لم أصور البلاد إذن بأجمل مما بدت لي ، ولا وصفت الرجال خيراً أو شراً ما رأيتهم عليه .

فما الذى شاهد في مصر ؟ وما عاين ؟ وما كان حصيد اختياره وتجاريه ؟ لقد كان مجال مشاهداته محدوداً ونطاق ملاحظاته مستضيئاً بكيتا ، مثله كمثل أولئك الحجاج القدماء في العصور المتوسطة ، وفي القرن السادس عشر . فما زار إلا الإسكندرية وورشيد . والقاهرة ، والأهرام ، والسويس . وفي ذلك يقول : « فبعد أن أمضيت سبعة أشهر في القاهرة ألفتني يعترضني ما لا طاقة لي به من العراويل والمنوعات لأجتاز البلاد إلى داخلها ، وقل معنى على تعلم العربية ؛ وحينئذ عقدت عزمي على الرحيل إلى سورية ؛ فإن قلّة ما بها من اضطرابات وقلاقل — ذلك أن قدموه إلى مصر وقع في وقت هبت فيه عواصف الخصومات والعدا بين الماليك — كان مستجيباً لمقاصدي واقعاً من نفسى موقعاً رغبياً ، وثمانية شهور قضيتها مقبلاً مع الدروز في أحد الببور العربية كانت كافية لأن ألفت هذه اللغة وأن يتيسر لي الإلمام بها » .

طابت له سورية ، وابتهج بها وأشعر نشاطاً ففضى بها عاماً سوياً يحبب أنعامها ، ويحبس غلالها ، ويدرس منها ما يدرس ، وزار خرائب بعلبك وتدمر . لم تغز مصر في كتابه ( الرحلة إلى سورية ومصر ) إلا بحظ ضئيل ، أما سورية فقد أولاهها من وقته وبخسه حظاً أوفر ، وما يكثر في شيء ألا يكون شاهد خرائب طيبة ! إنه على مصر شديد غير رحيم ، وإذا تحدث عن سورية طاب نفساً وطرب وحذل .

أجل فما ظفرت مصر منه بشيء من ذلك ، بل تحسبه بالعكس يتخذ لقاءها شيئاً من القنوط والإغلاظ . وينقسم كتابه قسمين : الأول حال مصر الطبيعية ( النيل ، والدلتا ، والرياح ، والجو ) ، والآخر حال مصر السياسية ( الأجناس ، والحكومة ، والممالك والتجارة ، والأمراض والأوبئة . إلخ . ) ، وليس له في كتابه الرأي الشخصي إلا ما تتمر عليه في تضاعيفه من

ملاحظة نادرة تعبر عن شيء عابجه ، وحال كابدتها ، أو واقعة تبيينها بنفسه . وفي كل كتابه لا نجد إلا وصفين أو ثلاثة ، كوصفه الإسكندرية والقاهرة ، وليس بهما ما يغري ، وما يكاد المسافر الأوروبي القادم إلى مصر ينزل في الإسكندرية حتى يتلقاه قولنيه نذيراً يساقط عليه الكثير من ضروب التحذير فيقول : « إنها لغة وحشية ، جرسها وهجته ألفاظها ذات الخارج الحلقية ينفر منها سممه ويستك ؛ إنها أبواب غريبة مسهجة ، وإنهم قوم أخلاقهم مريبة » ثم يصف مبهوتاً تلك الوجوه التي لوحها الشمس : تهولك بشعث اللحي والشوارب ، وتلك العمام ذات الأتناء تلوث رأساً حليماً ، وذلك الجلباب الفضفاض يغطي الأجسام بدلي أن يكسوها ، وتلك القصبات الناشبة بأعناق الملايين طولها ست أقدام ، وهذه المسابح الطوال لاتنفك بالأيدي لا ترم ، وهذه الجمال الشنيعة تحمل الماء في القربى ، وهذه الحمبر المسرحة الملجمة تسير بظاه برحائبها قد اتعلوا الأضفاف ، وهذه السوق ساءت حالاً بتمرها وأرغفتها المستديرة المفلطحة ، وتلك الأسراب من الكلاب القذرة تجوب الشوارع ، وأولئك الأشباح الجاثلات اللواتي لا يرينك من سمات البشر تحت الملاءات إلا عيني امرأة . . . إنه يدير نظر المتأمل في تلك الشوارع الضيقة غير المبلطة ، وتلك البيوت الواطئة الشحيحة النواذف قد سدت وحجبت بالعروش ، وذلك الشعب الأعرج السقيم ، أشرب وجهه السواد ، يسير عاري القدمين ، ما على بدنه من ثياب سوى قميص أزرق شدّ حوله نطاق من جلد أو منديل أحمر . هذا واحد من أوصاف الكتاب النادرة ، وذلك أول أثر وقع في نفسه عن مصر .

ويقول في وصف الريف : « قرى بنيت من الطين كأنها خرائب سهول لا حذ لها ، هي بحسب القصول بلحة من ماء عذب ، فبطاح حمئة ، فبساط من خضرة أو حقل من تراب ، ومن كل صوب أفق شاسع تحسر

أو على الأكل لا تبعث من اهتمامه شيئاً يجعله على أن يجوبها بنفسه ، وكل ما قبله أن أفرد للأهرام فصلاً ، ولكنها كانت أكثر الأشياء بحثاً عنده ، وهو لذلك يحتاط ، فيقول : « لا أعيد ما تكرر من قبل مراراً في كتابات پول لوكا ، ومايه ، وسيكار ، وبوكوك ، وجريشز ونوردن ونيبور ، وأحياناً في رسائل السيد سافاري ، فسأجزي بعض نظرات عامة . » فهو يعنى خاصة بالإشارة إلى الخلاف الذى بين الرحالة والعلماء الذين لا يجتمعون على رأى فى سعة الأهرام ومقاييسها ولا فى أصل المواد المستخدمة فى إقامتها ، ولا فى الغرض الذى أنشئت من أجله وما أعدت له ، فما عساها أن تكون ؟ أمراصد فلكية هى أم مدافن فرعونية ؟ وهو ينهب إلى أنها مقابر .

وبمناسبة إهمال الخرائب والأطلال ، وبدائع العصور القديمة يفصل القول ويطنب ، فيتوقع نشأة علم البصريات ، ويشير بحملة بونابارته ، فيقول : « إنها مصلحة هذا الشعب أكثر مما هى مصلحة آثار ، مصلحة يجب أن تمنى معها لمصر أن تنقل إلى أيد أخرى ولو لم يكن إلا هذا ، فإن هذا الانقلاب وهذا الحدث الخطير أمنية ما أحبها إلينا ! فإن مصر لو كانت فى حيازة أمة تحب الفنون الجميلة ، فإننا نجد فيها ، لمعرفة ما جمعت من آثارها القديمة ، مصادر هى من الآن ممنوعة دوننا من سائر من فى الأرض ، وربما كنا نكتشف فيها كتباً ، فقد عثروا منذ ثلاث سنين على أكثر من مائة مخطوط مكتوبة بلغة مجهولة قرب دمياط ، فأحرقت فى الحال بأمر مشايخ المدينة . والحق يقال : ليس فى الدلتا خرابات ذات أهمية ، لأن الأهالى قد أتوا على كل شئ ع من حاجة أو ضلالة ، ولكن الجنوب ، وهو أقل سكاناً ، وأطراف الصحراء وهى قلما يطررها لأنسى لا تزال خرائبها سليمة ، ويرجى العثور عليها وخاصة فى الواحات ، فى تلك الجزر المعزولة عن العالم يسحر من الرمال لم يمترقها أحد منذ الإسكندر ، هذه

فيه العيان وتسامان . » ويقول : « يكون ماء النهر - ستة أشهر من السنة - قد عمه الطين واستغاض فيه فلا تستيخ له شرباً حتى ترشحه وتقيه من هذا الطين ، وفى أثناء الأشهر الثلاثة السابقة للفيضان يسمى ضحلاً يضرب لونه إلى الخضرة منتناً تعيش فيه الديدان . »

ولا يزال مشتتاً فى هجومه عنيفاً حتى فى خاتمة بحثه فى الفصل الثامن تحت عنوان (خلاصة عن مصر) ، إذ يجمع كل ملاحظاته فى إيجاز وتركيز فيتساءل : « هل مصر بلد طيب حقاً ؟ » ويأخذ يستزى بمبالغات الرحالة قائلا : « عبتا ينجون بأشجار البرتقال والأترج التى تنمو فى العراء ، إنهم يؤمنون وقد تعودنا أن نعلق بهذه الأشجار معانى رغد الحياة وطيب الزراعة كما نراها فى بلادنا ، إنه فى مصر شجر دنىء يفتق مع حقارة الأكواخ التى يظللها ، ولا يحمل لنا إلا معنى الإهمال والفقر . وعبثاً يصفون لنا ذلك التركي مضطجماً فى استرخاء ونعيم تحت ظلها ، هائلاً بتسخين غليونه وحى الببال منعماً ، لما استطعت قط أن أعطى العبد على راحة يصيبونها ، ولا أحسب ببلادة الإمعة سعادة . »

ويصف قولثيه فى صورة وحيزة مفزعة شقاء الفلاح وبلاد عقب وباء ١٧٨٣ ، وبجاعة عام ١٧٨٤ ، فيقول : « ولقد رأيت تحت أسوار مدينة الإسكندرية القديمة رهطاً من الصعاليك المبتلين قد تحلقوا حول رمة بعير ينازحون الكلاب مزقه المنتنة . »

ويصف فى سطور فوضى واختلاط شوارع القاهرة الملتوية المخمصة قد غصت واختنقت بأفواج من الناس والجمل والحمر والكلاب ، وأطراف المدينة قد حجبها عن عينك تلال من أطلال ، بقرها من القبور وأقدار القمامات وتنها تؤذى السمع والبصر . ويستمر إلى ذكر مهالك الأمراض ومصارع الأوباء كالعمى والجذرى والأورام والحميات والطاعون . والخلاصة أنه لا شئ يسره ويطيب له فى الحياة المصرية .

ومصر القديمة لا تجذبه بأكثر من مصر أيامه ،

الآثار المدفونة في الرمال باقية فيها كوديعة للأجيال الآتية . وإلى ذلك الحين الذي هو أدنى إلينا ما نظن ، لا نقشاً نعلق به أمانينا وأماننا ، وربما كان أيضاً إلى ذلك الزمن المرجو أن نحمله أمانة حل الخطوط المبروغرافية ؛ ذلك إيماء لن يذهب نسياً متنبساً لدى علماء المعهد العلمي المصري ، وإذا كان قولني لا يتوقع إنشاء قناة السويس ، ويحبذ ما هو أحق وأولى عنده ، ذاهباً إلى حفر قناة تصل البحر الأحمر بالنيل ، فإننا مقابل ذلك نرى أن نفسه تحدثه بوقوع حملة بونابارت وأنه يستحبها بشمياته .

لا ريب أن كتاب قولني لم يأت لنا بجديد ، لا عن مصر الفرعونية ، ولا عن مصر القبطية ، ولا عن مصر الإسلامية ، ولكنه يشتمل على أحسن عرض عام ، ويبحث مجمل عن مصر العثمانية في نهاية القرن الثامن عشر ، وفي هذا يقول : « لقد أمكننا الحكم على الحال المدنية للسكان بانقسامهم إلى أجناس وطوائف وأحوال ، ونظام حكومة لا تحفل فتيلاً بملكية الأفراد وأمنهم وسلامتهم ، ووطنان سلطة عسوف طاللة جامحة ، بأيدي جماعة من الأجناد الغلاظ القلوب عاثوا فساداً وفسقاً وطفوا ، وأخيراً ما قوة هذه الحكومة وبأسها بما لخصنا من عذتها وحال جيوشها ؟ وكيف تبين لنا أنه في كل مصر ، وعلى نخومها ، لا نجد قلعة ولا حصناً ولا مدافع ولا مهندسين ! وإذا نظرنا إلى بحريتها ، لا نحصى من سفنها سوى ثمان وعشرين سفينة قابعة في مدينة السويس ، مسلحة كل منها بأربعة مدافع علاها الصدا ، عليها بخارة قد جهلوا : ما البوصلة . »

وفي مثل ذلك يقول إذ يركب البحر : « إن الإسكندرية كمدنية حربية ، ليست بشيء ، ليست تجد فيها أى تحصين . والفنار نفسه بأبراجه العالية ليس من التحصين في شيء . فما به أربعة مدافع تعد صالحة ، وليس فيه مدفعي يجيد التصويب . وخمسة الإنكشاري الذين يؤلفون حاميتها ، وقد نقصوا مع ذلك إلى نصفهم ،

إن هم إلا عمال لا يحسنون سوى تدخين الغليون ! . » ولا يفوتنا أن نقول : إن رحلته إلى سورية وبصر قد لقيت نجاحاً عظيماً ، وإنه بعد ظهور كتابه بخمسة أعوام في سنة ١٧٩٢ نزل في كورسيكا وأقام فيها بزرع فيها نباتات غريبة ليوطها ، فواتته فرصة ملاقة ضابط بالمدينة يدعى بونابارت ، فلما انقضى عهد حكومة الإرهاب وذال ، أطلق سراح قولني من سجنه ، وعيسته حكومة الديركتوار أستاذاً للتاريخ في مدرسة المعلمين . أما بونابارت فقد أجل قولني ، وأثله من نفسه أهل منزلة ، ولا ريب فقد قدر أجمل تقدير ما ضمن كتابه من رسوخ ، وعلم جم التواحي ، ووضوح مبين ، ووثائق كثيرة معتمدة ، فعرض عليه العودة معه إلى مصر ، بيد أن مدام هلفسيوس وهو في حديها ورعايتها لمشارت عليه برفض السفر مع القائد بونابارت صوتاً له من مكابذته متتابع حملة نابليون ومخاطرها ، فركب نابليون البحر مع مونج وبرتولييه حاملاً معه كتاب قولني قاطلاً .

وإذا كانت رسائل سافاري تروق في عين صغار الضباط بالحملة وتلد لهم ، فإن رحلة قولني كانت أكرم ما يلزم قادة الجيش والعلماء ، وكتايبه المفضل ، ذلك أن ما تجلى في كتابه <sup>(١)</sup> من وضوح فيها يمس من الموضوعات التي يستقصي بحثاً وتحقيقاً ووصفه الدقيق الوثيق الصادق ، كان موضع رضاهم مستجيباً لميلهم الخاصة . لقد كان قولني لقادة الجيش الدليل الخبير ، والمهادي خير الهداة ، وكتابه كان كتاباً محموداً ، لم فيه نقاش البحوث وما يحوي من تقويم البلدان السياسي والاقتصادي . ولا يضيره ألا يكون كاملاً . ولنا نعي أنه في كتابه لم يكن بالكتابت المنشئ ؛ فهو حقاً ليس مصوراً ، ولكنه رسام كبير دقيق العبارة بليغاً مع سلامتها من الصنعة والزخرف .

(١) عن كتاب جان ماري كارييه « الرحالة والكتابات الفرنسيون في مصر » طبع المعهد الفرنسي بالقاهرة سنة ١٩٢٢

# من أسرار الصحراء

بقلم الدكتور جمال مرسي بد-

( ٢ )

عرسنا في البدد الماضي من هذه الحلة طاهرة من ظواهر الصحراء كانت من أسرارها العاصمة الى حار الناس قديماً في تفسيرها فنجسوا حواط الأساطير إلى أن بلغ العلم من وجهها الثقباب فإذا هي ظاهرة طبيعية تكفي إليها أسباب مادية لا غموض فيها ولا بحر ، ألا وهي ظاهرة الرمال الموصيية أو الرمال الهادرة . وليست الرمال الموصيية إلا واحدة من غوامر البيئة الصحراوية التي تسترعى الانتباه ، فالصحراء ملؤها الأسرار والألغاز التي كانت ولا تزال تشغل بني الإنسان .

يشيع بين الناس حديث عن مدن قديمة ضاع أثرها وعفت عليها الرمال ، وواححات بائنة عزت على الطلب فلا يصل إليها إنسان .

ومن هذا النوع من الأحاديث ما حققته الأيام من بعد وتضح أنه كان - على العكس - وقائع تقادم عهد الناس بها فاقبلت على السنتهم حديثاً وأساطير ، ومنها ما لا يزال إلى اليوم حديثاً وأسطورة لم ينشع من حواط الضباب ولم تنبت حقيقته الأيام ، كما لم تنفخ بوجه قاطع فظل أمرها متردداً بين النفي والإثبات ، ومن هنا كان سحر هذا السر من أسرار الصحراء ، وكانت جاذبيته لكثيرين ممن تتعلق آمالهم بالكشف عن الغوامض ويسهوي نفوسهم ما وراء المجهول .

وربما كان أشهر حديث من أحاديث المدن المظومة والواححات المفقودة حديث « وبار » الذي يتردد في أقاصيص العرب منذ أبعد العصور ، ويتناقله كتابهم واحداً بعد واحد ، ويجعله شعراؤهم مضرب المثل في الحفاء والغموض ، وأصل ذلك الحديث أساطير الآعاب وبخاصة سكان الجزء الجنوبي من شبه الجزيرة العربية حيث موقع « وبار » التقليدي في مجاهل الربع الخالي وبين رماله المرامية .

ويلخص لنا الجاحظ ما كانت تتناقله الأعراب

ومن الألغاز التي تنطوي عليها رمال الصحاري ونخفي سرها الأودية والقفار لغز لعله أكبرها نصيباً من اهتمام الناس على تباين بواعثهم ، وأكثرها استرافاً للأفتدة وأشدّها لصوقاً بأذهان من يسهبهم الغموض ويصيحون إلى نداه المجهول ، ذلك هو لغز المدن المظومة والواححات المفقودة التي تحفل بها أحاديث سكان الصحراء وتدور حواط قصص الرحالة وأصحاب الاختيار .

ولعل من الطبيعي أن تنشأ في البيئة الصحراوية أحاديث عن مدن طمرتها الرمال أو واححات انقطعت دونها السبل ، ذلك أن مناطق العالم الصحراوية إنما طرا عليها الجفاف التدريجي بعد عصور طويلة كانت فيها تلك المناطق أكثر أمطاراً وأغزر نباتاً ، ومن ثم فإن سكان الصحراء كثيراً ما يشاهدون حوالم معالم عمران قديم لا يعرفون عنه شيئاً فتثير خيالهم تلك المشاهد . كما أن لحركات الرمال في كثير من مناطق الصحراء مداً وجزراً وجية وذهاباً ، فلا يستبعد أن يرى ساكنو الصحراء اليوم ما تغير عليه الرمال غداً فتبتله وتجمعه كأمس الدابر أثراً بعد عين ، ثم إن غموض سبل الصحراء وسولة الضلال فيها من شأنهما أن يبيها على السالكين أحياناً سبيلاً كانت قد أدت بهم من قبل إلى واحة أو إلى ماء ، وفي مثل تلك الظروف مجتمعة كان لا عجب أن

عن « وبار » فيقول<sup>(١)</sup> :

« وتزعم الأعراب أن الله تعالى لما أهلك الأمة التي كانت تسمى « وبار » كما أهلك طسما وجديسا وعلاقا وثمود وعادا سكنت الجفن في منازلهم وحمها من كل من أرادها وأنها أحصى بلاد الله وأكثرها شجرا وأطيبها ثمرا وأكثرها حبا وعنباً وأكثرها نخلا وموزاً، فلأن دنا اليوم إنسان من تلك البلاد متعمداً أو غالطاً حثوا في وجهه التراب فإن أبى الرجوع خيلوه وربما قتلوه . »  
ويقل ياقوت في « معجم البلدان » عن ابن الكلبي قوله :

« قرية « وبار » كانت لبني وبار، وهم من الأمم الأولى، منقطعة بين رمال بني سعد وبين الشحر ومهرة، ويزعم من أتوا أنهم يهجمون على أرض ذات قصور مشيدة ونخل وبياض ومطر وليس بها أحد ، ويقال إن سكانها الجفن ولا يدخلها إنسى إلا نخيل . »

على أن علماء السلف المحققين لم يرتضوا التسليم بوجود هذه المدينة المجهولة ، إذ لم يبق لديهم الدليل المقتنع على حقيقة وجودها ، ولذا نجد أن ياقوتاً يختم ما أورده تحت عنوان « وبار » بقوله :

« وهذه الأخبار أشباه ونظائر في أخبارهم ، والله أعلم بحق ذلك من باطله . »

أما الجاحظ فلا يكتفى بالتوقف في أمر « وبار » ، بل هو يقطع بأن ما يقال عن هذه المدينة المفقودة غير صحيح وذلك في قوله :

« والموضع نفسه باطل ، فإن قيل لم دلونا على جهته ، وقفتنا على حده . . زعموا أن من أراد أن يلقى على قلبه الصرقة ، حتى كأنهم أصحاب موسى في التيه . . ومهما يكن من أمر حقيقة وجود « وبار » في العالم المادى فلإنها في عالم الحرب المثالي كانت حقيقة تدور حولاً أحاديثهم ، ويضرب بها المثل على مرّ العصور

شعراهم ، فيقول الأعشى قبل الإسلام :

ور دهر على وبار فأهلكك جهرة وبار

ويقول الفرزدق في العصر الأموي :

ولقد ضللت أباك تطلب دارماً

كضلال ملتبس طريق وبار

ويقول غيره من الشعراء :

وداع دعا والليل مرخ سدوله

وجاء القرى يا مسلم بن حمار

دعا جعل لا يهتدى لمقبله

من اللزم حتى يهتدى لوبار

ويقول المتنبي في المائة الرابعة :

الراجع الخليل محفة مقودة

من كل مثل وبار أهلها لدم

يمدح سيف الدولة بأنه يعود من غزواته منتصراً وقد أهلك أعاديه كما هلك لدم ، وخرب ديارهم كما خربت قرابلاً .

فأنت ترى أن الشعراء قد جعلوا وبار مثلاً في الضلال وعلماً على الخراب ، وأصبح اسمها يدور على الألسنة في معرض التجهيل والتعمية كما يقال : « ذهب إلى بلد لإصمت ، وتركته بملاحس البقر ، وأظنه بمطارح البزاة ، أو بهور ذابر ، أو بعين وبار » وهذه كلها أماكن لا يهتدى إليها ، بل لا يدري أين هي ؟

على أن اسم وبار يرد كذلك في الشعر القديم ، في صور أخرى يفاد منها أن الشاعر يشير إلى أرض معروفة ومكان مطروق وذلك كقول النابغة :

فتحملوا رحلا كأن حميم

دوم ببشة أو نخيل وبار

ويقول الفرزدق في مدح يزيد بن المهلب :

وطئت جياد يزيد كل مدينة

بين الرديم وبين نخل وبار

وهذا يدل على أنها بلاد مسكونة ذات نخيل .



أحياناً . على أن تحليل الفاذج التي حملها معه من ذلك المكان أثبت أن هاتين الحافتين ليستا بركنيتين ، وإنما هما من أثر سقوط نيزكين كبيرين في ذلك المكان تخلف عن كل منهما انخفاض في الأرض يحيط به ما ظن دليله الأعراي أنه بقايا أسوار « وبار » ، وقد يكون الدليل معنوياً في ذلك ، إذ يقول فلي : إن مشهد الحافتين عن بعد قد يلقي في روع المشاهد أنه أمام بقايا قلاع أو أبراج .

وهكذا سرعان ما اتقضى حلم العثور على « وبار » ، ويقول « فلي » : إنه انتهى من بحثه إلى انتهاء أي احتمال لوجود آثار مدينة قديمة في أنحاء الربع الخالي ، لأن الجفاف الشديد كان في رأيه « قد ساد هذه المنطقة قبل أن يبرع فجر الحضارة البشرية » . أما أسطورة « وبار » - على فرض أن لها أصلاً تاريخياً - فينبغي في نظره البحث عن حقيقتها في بعض نواحي اليمن أو حضرموت .

والأساطير كلها تطاولت عليها الأزمنة اختلط أمرها على متقلبها ودحبتها أهوام على أهوام وأغاليط فوق أغاليط ، فراقف « فلي » من البلو كانوا يتحدثون عن « وبار » بوصفها مدينة عاد التي بناها الملك شداد بن عاد ، وهذا خلط منهم بين خبر وبار وخبر آخر من نوعه ، موضوعه مدينة « إرم ذات العماد » التي وردت الإشارة إليها في القرآن الكريم . وقد يمازج العكبري في شرحه لبیت المتنبي الذي أوردناه إلى عدم الخلط بينهما قائلاً : إن البيت ليس معناه أن أهل وبار هم من قبيلة إرم وإنما يعنى الشاعر أن مملوكة يعود متصراً من كل مدينة أضحي أهلها مثل إرم في الملاك وغدت بلدهم مثل وبار في الخراب . أما مدينة إرم فهي التي بنيت حيطانها من الذهب ، وتحتت عمدها من الزبرجد والياقوت ، ورصفت شوارعها بالفضة ، وقصصت بأصناف الجواهر ، ثم غضب الله على أهلها لعصيانهم وتكذيبهم نبيهم هودا ، فساخت مدينتهم في الأرض ،

فلعل وبار - الإقليم - حقيقة جغرافية ، أما « وبار » - المدينة المظورة - فهذه نصيب الواقع منها دون نصيب الخيال ، وحقيقتها على فرض وجودها قد ضاعت في ثنايا الأساطير .

على أن من جوائى الجزيرة العربية في عصرنا الحديث من استهوته قصة « وبار » ، وظن في بعض ترحاله في الربع الخالي أنه قد اهتدى إلى موقع المدينة المدفونة ، إلى أن خيب السعي إلى ذلك الموقع ظنه ، وهو الرحالة الإنجليزي سنت جون ( عبد الله ) فلي<sup>(١)</sup> سمع « فلي » من البلو المراقين له في رحلته سنة ١٩٣٢ عن « وبار » المدينة المهجورة التي تخفى أطلالها رمال الربع الخالي ، وأعرب له بعضهم عن استعداده لأن يرشده إلى مكانها قائلاً : إنه رأى أطلال المدينة رأى العين عدة مرات فشاهد بقايا حصون وقصور سودت النار حيطانها ، وإن بعض تلك الأطلال يخفى حيناً تحت الرمال ، ثم يعود فيظهر تبعاً لحركات كتبان الرمال في تلك المناطق . ومن وصف الموقع قدر فلي أن تقع تلك الأطلال على مقربة من وادي الدواسر ، وإذا كان ذلك الوادي مجرى نهر قديم كان ولا شك يجري بانتظام في العصور الحالية قبل أن يطنى الجفاف على الجزيرة العربية . وقد قوى أمل فلي في أن يجد على ضفاف ذلك النهر القديم آثار تلك المدينة الغابرة التي تصور عظمها وفخامتها أحاديث الأعراب وأصحاب الأخبار . .

وبعد سير طويل اقترت القافلة من الموقع المنشود فإذا على البعد ما يشبه بقايا الحيطان المسودة يبدو واضحاً بين الرمال الصفراء ، ولكن سرعان ما خابت الآمال ، إذ تبين فلي أن ما هنالك لا يعلو حافة بركان بالقرب منها أخرى مثلها ، وقد اعتقد في ذلك الوقت أنه أمام حرة بركانية من الحارر التي في الصحراء

(١) « الربع الخالي » لندن سنة ١٩٣٣ ص ١٥٧ - ١٨٠ وانظر مجلة الجمعية الجغرافية الملكية ( لندن ) أيلول ٨١ ص ١٢ - ١٤ .

الطريق بين الكفرة والمرجة (في السودان) ، ثم على خريطة نشرت في ألمانيا سنة ١٨٩٢ ثبت فيها موقع واحتين مجهولتي الاسم بين خط العرض ٢١ وخط الطول ٢٣ ، وليس في هذه العناصر كلها ما كان يكفل النجاح أو يبشر به ؛ إذ أن جميع الواحات الأسطورية يدور حديثها على أسنة البدو ، ويتناقله الكتاب القدامى والمحدثون ، أما إثبات الموقع على الخرائط فلا يعد شيئاً كثيراً ؛ إذ أن « وبار » نفسها لم تعدم بعض الخرائط التي أثبتت موقعها وأوردت اسمها ، ومن ذلك الخريطة المرسومة سنة ١٩٢١ والمشورة مع كتاب « هوجارث » عن بلاد العرب<sup>(١)</sup> ؛ إذ أوضحت تلك الخريطة موقع « وبار » عند التقاء خط العرض ٢١ وخط الطول ٤٨ .

وبما يمكن من أمر فقد وصل حسين فعلا إلى العوينات وإلى أركو ، وكشف النقاب عن واحتين مفقودتين حقيقتين ، وكان لنجاحه أثر كبير في جذب خيال الباحثين عن المجهول وشجّل هم الرحالة والمستكشفين ، فأنرى فريق منهم يجوب الصحراء الليبية في محاولات فردية أو مشتركة كان معظمها يدور حول واحة أو مدينة مفقودة تسمى « زرزورة » ولا شك في أن أمل هؤلاء في العثور على زرزورة أو على غيرها من الواحات المجهولة كان له ما يبرره إذا ذكرنا أن جانباً غير صغير من صحرائنا الغربية لا يزال غير معروف ، بل كان الجانِب الأكبر منها غير معروف في سنة ١٩٢٥ ؛ ففي تلك السنة كانت نسبة ما تم مسحه وعات الخرائط الدقيقة له من مساحة الإقليم المصري هي ٢٠ ٪ ، وما كان معروفاً معرفة لا بأس بها يبلغ ٢٤ ٪ ، أما باقي مساحة مصر ويبلغ ٥٦ ٪ من مجموعها فقد كان مجهولاً تماماً ، وكان معظم هذا المجهول في الصحراء الغربية ؛ أما في سنة ١٩٥٢ فقد بلغ الجزء المسوح من مصر ٤٣ ٪ ، والمعروف معرفة إجمالية ٢٤ ٪ ؛ أما الباقي من مساحة مصر وهو ٣٣ ٪ فلا يزال

ولم يدخلها بعد ذلك إنسان . وخبر إرم يطول لإبراده<sup>(٢)</sup> وقد « تفنن » فيه القصاص وأصحاب الأخبار حتى اضطر صاحب « معجم البلدان » إلى أن يقول في ختام ما أورده عنها :

« قلت : هذه القصة مما قدمنا البراءة من صحتها ، وظننا أنها من أخبار القصاص المنمقة وأوضاعها المزوقة » .

\* \* \*

وصحرائنا الغربية في مصر كانت مسرحاً لأكثر من قصة من قصص البحث عن الواحات المفقودة والمدن المدفونة ، منها ما تكفل بالنجاح ، ومنها ما ياء بالفشل ، وليس العهد بعيداً بواحة الكفرة التي لم تكن إلا حديثاً يروى إلى أن وصل إليها لأول مرة الرحالة الألماني جيرارد رولفس في سنة ١٨٧٩ ، ثم انقطعت السبل إليها ، حتى زارها الرحالة المصري أحمد محمد حسين بعد ذلك باثنتين وأربعين عاماً ، ومنذ ذلك الوقت استمر اتصالها بالبحر بعد أن عبرت البحر بين ديب الأساطير وعلم الحقائق .

وغير بعيد من الكفرة — في ذلك الركن الجنوبي الغربي من إقليم مصر — اكتشف حسين في العشرينات الأولى من هذا القرن واحتي أركنو والعوينات ، ولم يكن معروفاً عنهما قبل ذلك الاكتشاف شيء مقطوع به ، وإنما كان ثمة حديث يدور على أسنة سكان الصحراء الليبية عن واحة أو واحتين في ذلك الركن الذي تلتقي فيه حدود مصر وحبولة ليبيا والسودان ، ولم يكن لدى مكتشف العوينات من أسباب الأمل في العثور عليها أكثر مما كان لدى فلي حينما انطلق باحثاً عن وبار ، ذلك أن حسين قد بنى مشروع رحلته على أساس المتسامع بين البدو من وجود هاتين الواحتين ، وعلى ما سجله الإنجليزي هاردينج كنج في بحث له نشر سنة ١٩١٣ بعنوان « الصحراء الليبية من معلومات أهلها » جاءت فيه إشارة إلى واحة تسمى « عوانة » أو « عوانات » في منتصف

ابن طنج بذلك فأذن لهم في حفره . . فحفروا حفراً عظيماً إلى أن انتهوا إلى أرج وأقباء وحجارة مجوفة في صخر منقور وفيه تماثيل قاعة على أرجلها من أنواع الخشب قد طليت بالأطية المانعة من سرعة البلى . . منها صور شيوخ وشبان ونساء وأطفال أعينهم من أنواع الجواهر كالياقوت والزمرد والفيروزج والزربرجد ، ومنها ما وجوها ذهب وفضة ، فكسروا بعض تلك التماثيل فوجدوا في أجوافها رماً بالية وأجساماً غائبة ، وإلى جانب كل تمثال منها نوع من الآنية كالبراني وغيرها من الآلات من المرمر والرحام . . وعليها أنواع من الكتابات لم يقف على استخراجها أحد من أهل الملل ، وزعم قوم من ذوي الدراية منهم أن لذلك القلم من حين فقد من الأرض - أعنى أرض مصر - أربعة آلاف سنة . . وكان ذلك في سنة ثمان وعشرين وثلاثمائة .

وأنت تجد في هذه الفقرات من « مروج الذهب » إشارة إلى عملية من أقدم عمليات التنقيب عن الآثار في التاريخ وإن اختلفت البواعث وتباينت الغايات . ونعود إلى أصحاب « المطالب » ومؤلفي كتب الكنوز فنقول : إن أحدهم وهو صاحب « كتاب الدر المنكوز » الذي سلف ذكره أشار في الفقرة ٣٦٩ من كتابه إلى مدينة زرزورة في عبارة ضعيفة ركيكة نقلها على علائها قال :

« اسلك الوادي وادخل فيه مصعداً إلى أن تلقى وادي آخر مغرب مفتوح بين جبلين وتجد فيه طريقاً اسلكها توصلك إلى مدينة زرزورة تجد بابها مقفلاً ، وهي مدينة بيضاء مثل الحمامة ، وتلق على بابها طيراً مصوراً ، مد يدك إلى فمه ، وخذ المفتاح وافتح وادخل إلى المدينة تلقى مالا كثيراً والملك والملكة في القصر ناعمين فلا تقربهما وخذ من المال والسلام . »

هذا وقد ورد اسم زرزورة في الكتب العربية مرة أول قبل كتاب « الدر المنكوز » بحوالى قرنين من الزمان ، وذلك في كتاب « تاريخ القيوم وبلاده »

مجهولاً ، وهذا القدر كله في الأجزاء القصية من الصحراء الغربية<sup>(١)</sup>.

أما قصة زرزورة فليس لها ما لقصة « وبار » من الماضي الطويل ، بل هي تعتبر حديثة العهد نسبياً ، وقد بدأت فيما يظهر على يد الباحثين عن الكنوز والدفائن ، إذ وردت الإشارة إليها في كتاب مؤلف مجهول يرجعه البعض إلى القرن التاسع الهجري وعنوانه « كتاب الدر المنكوز والسر المعزوز في الدلائل والنجابا والدفائن والكنوز » وهو من المخطوطات التي تحتفظ بها مكتبة المتحف المصري ، وقد نشرته مصلحة الآثار مطبوعاً مع ترجمته إلى الفرنسية في سنة ١٩٠٧ .

وهذا الفن مما أهتم له كثير من المصريين من قديم وألفوا فيه الكتب المطولة وإن كان معظم ما فيها خرافات وأقاصيص لا طائل تحتها ، ولا عجب في اهتمام المصريين بأمر الدفائن والكنوز ، مهم يسكب بلاداً تحفل بآثار الأوائل وقبور الغابرين التي لا يخلو كثير منها من الذهب والفضة ، وإلى هذا يشير المسعودي بقوله في « مروج الذهب »<sup>(٢)</sup> :

« ولصر أخبار عجيبة من الدفائن والبنيان وما في الدفائن من ذخائر الملوك التي استودعها الأرض ، وغيرها من الأمم من سكن تلك الأرض وتدعى بالمطالب إلى هذه الغاية . »

ويستطرد فيقول :

« وقد كان جماعة من أهل الدفائن والمطالب ومن قد أغرى بحفر الخفائر وطلب الكنوز وذاخائر الملوك والأمم السالفة المستودعة بطن الأرض ببلاد مصر وقع إليهم كتاب ببعض الأقلام السالفة ، فيه وصف موضع ببلاد مصر على أذرع يسيرة من بعض الأهرام المقدم ذكرها بأن فيه مطلباً عجيبياً فأخبروا الإخشيد محمد

(١) مجلة معهد الصحراء - المجلد ٢ - العدد الثاني من ١٣١ -

واحة كغيرها من واحات الصحراء - واختار كل منهم منطقة من الصحراء الغربية لبعثه ، وأهم هؤلاء الباحثين اثنان قاما بمحاولتهما في فترتين متقاربتين .

في سنة ١٩٣٣ قام الإنجليزي أورد ونجيت برحلة عبر خلالها منطقة الكتيبان الرملية المعروفة باسم « بحر الرمال » التي إلى الغرب من الواحات المعروفة ، على أن رحلته لم تسفر عن اكتشاف أية واحة أو أي أثر لنبات أو ماء في تلك المنطقة القاحلة ، وإن لم تخل تلك الرحلة من بعض القوائد العلمية التي لا تتصل بموضوع هذا الحديث<sup>(١)</sup>

و خلال المدة من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٣٦ قام الكونت المجرى<sup>(٢)</sup> لاديسلاس دي الماشي (الذي توفي سنة ١٩٥١) برحلات متعددة إلى المنطقة الجنوبية الغربية من الصحراء الليبية حيث الهضبة الصحيرية المتسعة المعروفة باسم « الجلف الكبير » والتي لم تكتشف إلا في سنة ١٩٢٣ . وقد قدر الماشي أن واحة زرزورة لابد أن تكن في مكان ما من تلك الهضبة التي تشمل مساحتها مئات الأميال المربعة ، وقد وجد فعلا في ثلاثة من الوديان الكثيرة التي تخترق هضبة الجلف الكبير القاحلة أشجاراً خضراً وأعشاباً تصلح للرعى ، ويبدو أن تلك الوديان تعشب بعد المطر ، وقد تعود إلى القحط إذا طالت بها سنوات الجفاف . ثم علم الماشي من سكان واحة الكفرة من قبيلة تيبو الزنجة أنهم كانوا يعرفون سر هذه الأودية ، وكانوا يخفونه عن العرب الذين لم يحتلوا الواحة إلا في القرن الماضي فقط ، كما علم أن أكبر تلك الوديان الأخضر يسمى وادي عبد الملك ويسمى الواديان الآخران وادي الحمراء ووادي الطلع .

ولكن أين « زرزورة » من وادي عبد الملك ؟ هنا يستشهد الماشي بعبد الملك نفسه فيقول : إنه علم أن

لأبي عثمان النابلسي<sup>(٣)</sup> الذي أشار إلى « زرزورة » بهذا الضبط أي بفتح الزاي الأول وسكون الراء وضم الزاي الثانية ثم راء مفتوحة بغير واو ( ضمن بلدان اليوم التي « دثرت بحيث ما فيها ساكن ولا بها قاطن » وذلك بسبب إهمال أعمال الري القديمة مما أدى إلى جفاف بعض الترع وخراب ما كان عليها من البلدان العامرة ، فإذا كانت « زرزورة » النابلسي هي نفسها « زرزورة » صاحب كتاب الكنوز فإن الأصل التاريخي لأسطورة المدينة المفقودة يكون ماثلاً لدينا في البلدة القيومية التي خربت بعد عمران ، وتكون بذلك قد بعدنا عن الواحة أو المدينة التي تكمن في طرف قصي مجهول من أطراف الصحراء الغربية .

أما أول إشارة إلى زرزورة عند المؤلفين الأوروبيين فقد وردت في كتاب للرحالة الإنجليزي سير جاردنر وليكنسون طبع في سنة ١٨٣٥ يقول مؤلفه : إنه سمع من بعض سكان الواحات الداخلة عن وجود واحة تسمى زرزورة إلى الغرب من الواحات المعروفة في الصحراء الغربية ، كما أشار المؤلف نفسه إلى أسماء واحات أخرى سمع عن وجودها ، ولم تكن إذ ذاك معروفة ، ثم اكتشفت بالفعل بعد ذلك في مجموعة واحات الكفرة .

ولعل ما أورده وليكنسون في كتابه هو السند الذي جعل واضع الخريطة التي رسمت للجمعية الجغرافية المصرية في سنة ١٨٧٧ يورد فيها اسم « وادي زرزورة - واحة الزنوج » في المنطقة المحصورة بين خطي الطول ٢٤ - ٢٦ وخطي العرض ٢٦ - ٢٨ .

على أن هذه الإشارات العابرة مضافاً إليها أحاديث البدو واكتشاف بعض الواحات التي كانت حتى ذلك الحين مجهولة كانت كافية لإشعال حماس بعض المستكشفين فانطلقوا يبحثون عن زرزورة - سواء أكانت مدينة ذات كنوز وبيضاء مثل الحمامة أم كانت

(١) صنف هذا الكتاب في سنة ١٩٤١ هـ وطبع في القاهرة سنة ١٨٩٨ (من منشورات دار الكتب) والنابلسي من موظفي ديوان الدولة الأيوبية انظر ختام ص ١٧ .

(١) انظر مقال ونجيت من رحلته في مجلة الجمعية الجغرافية الملكية (لندن) المجلد ٨٣ ص ٢٨١ - ٣٠٨ .  
(٢) والجنرال الألماني (المجلة) .

خضر في القفر المحش، ولئن لم تحو كثيراً ما فإن ماءها وعشبها أغلى في الصحراء من كل الكنوز ! . وقد أورد ألماتي تفاصيل رحلاته ونتائجها مع نص شهادة عبد الملك في كتاب نشرته الجمعية الجغرافية المصرية سنة ١٩٣٦<sup>(١)</sup>

على أن نظرية ألماتي في أن وادي عبد الملك هو واحة زرزورة ليست مماسكة كل التماسك ، وأدلتها ليست فوق مستوى الشك ؛ ولذلك نازعه النتيجة التي وصل إليها كثير من الباحثين ، وكأني بهم لم يعارضوه لمجرد عدم اقتناعهم بما ساقه من أدلة ، بل لعلمهم أشفقوا على الأسطورة الجميلة أن تنهى تلك النهاية التي ليس فيها شيء يعجب أو يروع . وإن من هؤلاء الباحثين من يرى أنه من الصعب ربط الأسماء التي من قبيل زرزورة ووجاز بمكان معين في الصحراء ؛ فتلك الأسماء تدور على ألسنة سكان الصحراء علما على الخبايا ورمزاً للمجهول أكثر من كونها أسماء جغرافية محددة الدلالة ، وإذن فطالما ظل في الصحراء مرمى حجر غير مطروق سبق هنالك « زرزورة » وسبق هنالك « وبار » وسيوجد من الناس من يستويه الوصول إلى المجهول الذي تلويه عنا رمال الصحراء .

مكتشف ذلك الوادي هو من سكان الكفرة العرب الذين هجروها إلى مصر بعد الاحتلال الإيطالي لليبيا ، ويسمى عبد الملك إبراهيم الزواوي ، ويشغل بالرعي في أطراف القيوم ، وبعد بحث طويل عن هذا الشيخ المسن عثر ألماتي عليه ، واستوضحه أمر الوادي الذي يطلق عليه اسمه ، فأفاده عبد الملك أن الإمام السنوسي كان قد أوفده من الكفرة إلى منطقة الحلف الكبير للبحث عن الواحات التي تردد أن التيبو يعرفون سرها ولا يريدون الإرشاد عنها ، فوفق عبد الملك في العثور على تلك الوديان ، ويقول ألماتي : إنه وصفها وصفاً دقيقاً ، وأفاد أن في أكبرها عين ماء ثرة . لم يعثر عليها ألماتي في زيارته وإن كان ذلك لا ينفي وجودها في مكان ما من الوادي ، وأضاف عبد الملك أن اسمه أطلق على أكبر الوديان الثلاثة ، ولكن الاسم الحقيقي له هو « زرزورة » بسبب كثرة الطيور الصغيرة ( الزرّازير ) فيه . ويؤكد لنا ألماتي أنه كان حريصاً من أول الأمر على أن يتعاضى أية إشارة إلى اسم زرزورة ، ويقول : إن عبد الملك ذكر الاسم من تلقاء نفسه . وينتهي ألماتي من ذلك إلى أن وادي عبد الملك والوديان الآخرين في جوف هضبة الحلف الكبير هي واحة زرزورة التي تتحدث عنها الأسطورة القديمة ، وإذن فتكون المدينة البيضاء ذات الباب الموصل مجرد واحات

L. de Almasay : Récentes Explorations dans le ( ١ )

désert libyque, le Caire, 1936

# أنباء وآراء

## مدرسة الفنون الجميلة

### نشأتها وتاريخها

بقلم الأستاذ سعد حامد

فجدد آذاناً مصفية ، وعاضده أحد الأثرياء\* ، ولم تحض أشهر كثيرة حتى كان هذا الفنان الفرنسي ناظراً لأول مدرسة للفنون الجميلة المصرية ، وكان طبعياً أن يستعين بهذا الناظر بمدرسين وأساتذة فرنسيين ، أو من الأجانب غير الإنجليز إذا أمكن ، وهكذا ظلت المدرسة تعمل ما يقرب من خمسة عشر عاماً ، غير أن التنافس بين الخوذين الإنجليز والفرنسي ظل مستحكماً في نظام المدرسة ، حتى أوشك أن يقضى عليها تماماً سنة ١٩٢٧ ، وكان الفرنسيون في هذه الأثناء يتطلعون إلى منصب جديد يمكنهم من الإشراف على جميع ميادين الآثار والفنون ، وهي جوانب تختلف تماماً عن اختصاص التعليم الفني الذي كان الإنجليز يسيطرون عليه ، وهذا المنصب هو منصب مراقب الفنون الجميلة ، وليس بغريب أن نجد الفرنسيين - مهما اختلفوا - متأثرين بمشروعات بونايرت ؛ فالإشراف على جوانب الآثار والفنون الجميلة يمكن اعتباره امتداداً للمشروعات التي وضعها الفرنسيون في أواخر القرن الثامن عشر .

ومع أن كثيراً من هذه المشروعات كان يخضع أغراضاً ثقافية أو نفعية للأجانب فإنها أفاقت المصريين ، بل نهتهم إلى ضرورة السعي لتصويرها : فلماذا أخذنا مدرسة الفنون الجميلة مثلاً فإننا نلاحظ صراعاً خفياً بين الطلبة

نشأت فكرة تأسيس مدرسة الفنون الجميلة منذ حوالي قرن ونصف القرن ، وكان أول من فكر في ذلك علماء الآثار المرافقون للحملة الفرنسية على مصر ، بقيادة بونايرت وقد شعروا بضرورة تدريب مجموعة من الفنيين على رسم الآثار المصرية القديمة بدقة وأمانة وبما كان لها طابعاً للواقع ، لينسئ لهم بعد ذلك فك رموزها والوقوف على حباياها . ولكن الحملة الفرنسية لم تعمر طويلاً . فتوقف كثير من مشروعاتها في مصر ، ولم تخرج إلى حيز التنفيذ ، وانقضت بعد ذلك أعوام طويلة ومشروع المدرسة في حال خمول ، ثم بدأ التفكير فيه مرة أخرى في أواخر القرن التاسع عشر ، وكانت مصر وقتئذ تستعين بخبراء فرنسيين في مختلف ميادين الصناعة والأعمال ، فأنشئت بعض مصانع للنسيج وورش نموذجية يرأسها فرنسيون ، ثم استبدل بالنفوذ الفرنسي بعد سنة ١٨٨٢ النفوذ البريطاني الذي تسرب إلى نواحي التعليم المختلفة ، ولا سيما الفني منه ، وظل التنافس بين مدرستي الفكر الفرنسي والإنجليزي فترة غير قصيرة ، وهو تنافس حاول فيه كل فريق الاحتفاظ بأكبر نصيب من المراكز الرئيسة ذات الأثر الفعال . وفي بداية القرن العشرين كانت كفة النفوذ الإنجليزي هي الراجحة ، ولذلك فكر الفرنسيون في فتح ميادين جديدة يكون لهم فيها فضل سبق ، فبدأ أحدهم ، وهو نحاس ، في إثارة موضوع إنشاء مدرسة للفنون في مصر ،

\* الأمير الساق يوسف كمال

بأثر العوامل الجسدية ، أو بعث الأيدي البشرية ،  
فالتسجيل الذي يأتي عن طريق الرسم يمهد السبيل إلى  
دراسة مناطق نائية يتعذر الوصول إليها ، كما يمهد السبيل  
إلى دراسة الأدوات الزراعية كانت أم صناعية ، ودراسة  
نظم المعيشة في الأزمنة القديمة بمختلف مظاهرها المنقوشة  
على الآثار .

وسيعنى طلاب هذه الدراسة برسم الأشكال الجسمية ،  
ولن تهمل في الوقت نفسه دراسة المظاهر المخرفة أو المشوهة  
من الحياة ، كמظاهر الأمراض المتفشية مما يساعد على  
دراسها وتشخيصها من الناحية الطبية .  
ويتكون برنامج الدراسة كالآتي :

(أولاً) ينبغي صب قوالب لجسم الإنسان ، ثم  
تجمع نماذج مختلفة من الأجزاء المصبوبة بنجاح ، لتكون  
نماذج يدرسها المبتدئون . وتعتبر دراسة صب القوالب  
تمهيداً لرسم النماذج الحية ، ولا سيما رسم جسم الإنسان  
عن الطبيعة .  
(ثانياً) تفتح ورش صب القوالب للطلاب كل  
يوم .

(ثالثاً) تخصص الفترة ما بين السادسة والثامنة  
من مساء كل يوم للدراسة نماذج حية حيث يرسم الطلاب  
أى أشخاص في أوضاع جثمانية مختلفة .  
(رابعاً) لن يعين لهذه الدراسة أساتذة دائمون ،  
ولنما يطلب من الفنانين جميعاً الاشتراك في فقد الطلاب  
وتوجيههم ، وهكذا ترتبط فترات النقد بتردد الفنانين  
على المدرسة .

(خامساً) تدعو المدرسة أعضاء « المعهد العلمى  
المصرى » ممن لديهم دراية بعلم التشريح لإلقاء بعض  
الدروس في صلة الرسم بالتشريح .  
وسيحال هذا المشروع إلى لجنة للدراسة وسائل  
التنفيذ ، وما تحتاج إليه من نفقات .

• • •

ومن اليسير أن نشين بعد هذا العرض أن محور

وأساليب التدريس الدخيلة عليهم ، وهو صراع طبيعى  
بين طالب يشعر بأن له تراثاً عريقاً ومدرس يقدم له تراثاً  
آخر غريباً عليه .

فإذا أطاع هذا الطالب أستاذه صار غريباً عن  
بيئته ، وإذا خضع لبيئته أصبح مناهضاً لأستاذه ،  
وبالرغم مما لأساليب الأستاذ من إغراء ، وما لديه من  
سلطة لإيقاد التلميذ في بعثات ، أو تعيينه في وظائف  
فنية تضمن مستقبله — بالرغم من ذلك — لم تقتر حدة  
الصراع الذى انتهى بتغلب رأى الطالب الذى أبى إلا أن  
تقوم أساليب تعليمه على أساس تراثه مستمدة من صميم  
بيئته وحياته وعادات مجتمعه وتقاليده .

والتقدير الأجنبى لقيمة الفنان له ما يعادله في  
تقدير قيمة الفنان المصرية القديمة ، ولذلك تحم الرجوع  
إلى مظاهر عناية القدامى بالفنون ورعايتها .

هذه لحة مما حدث في إنشاء مدرسة الفنون ، حل  
أنه تنمة لهذا التمهيد . نذكر ما كتبه الخبراء أو نصار  
المدرسة في أوقات مختلفة : فهذا مقال نشر في مجلة  
« La Décade Egyptienne » سنة ١٧٩٩ بعنوان :

« مشروع لإنشاء مدرسة للرسم »

تقدم به المواطن دوتير

في جلسة المعهد العلمى المصرى

« لن أحاول الدخول في أية تفصيلات أو التذليل على  
أهمية الفنون التى تعلمون حق المعرفة أنها إحدى اللغات  
الهامة في التعبير ، والتي تكون جانباً هاماً في أى برنامج  
ثقافى .

ويبدو أن المهارة التى تخلقها مثل هذه الدراسات  
الفنية سوف تساعدنا في أبحاثنا ولا سيما فيما نحتاج إليه  
من إيضاح وإتقان ، وهكذا يصبح الرسم وسيلة كفيلة  
بتسجيل النقوش والآثار التى تذهب بمضى الزمن ، أو

• جاءت الحملة الفرنسية بأولى مطبوعة تدخل القصر المصرى •  
وأصدرت هذه الدورية .

الدراسة في المدرسة المزمع إنشاؤها يقوم على تدريب الطلاب على صب القوالب ومحاكاة النسب الطبيعية للإنسان ، وإذا كان النهج المدرسي المقترح قد أغفل دراسة الأنماط الفنية ، ودراسة الأسس التي يقوم عليها الإبداع الفني وتدريب الطلاب على تقديم العمل الفني ونقده ، فهذا كله طبيعي ، لأن الهدف من هذا المشروع هو خلق صناع يعاونون العلماء ، وليس تخريج فنانيين لديهم القدرة على التعبير الفني .

لقد تعطل هذا المشروع الدراسي لغير الظروف التي كانت تسمح بمخرجه إلى حيز الوجود ، ولكن علفت فكرته طوال القرن التاسع عشر بأذهان المربين الفرنسيين الذين أنشؤوا أول مدرسة صناعية ببلاط سنة ١٨٣٤ عقيها عدة مدارس صناعية أخرى ، كان نظارها في أكثر الأحيان فرنسيين ، واستمر هذا الأثر حتى بداية القرن العشرين ، حيث استعاض عن الفرنسيين بنظار إنجليز ، وعادت إلى أذهان المربين الفرنسيين مرة أخرى فكرة إنشاء مدرسة للفنون . واستطاع فنان فرنسي ، في أثناء هذا التنافس بين المربين الفرنسيين والإنجليز ، أن يؤثر في أحد الأثرياء المصريين ، وينجح في إقناعه بضرورة رعاية الفنون في مصر ، وبضرورة تبنى الأفراد المهيبين للفنون هذا المشروع خارج المجال الحكومي ، وربما لا تكون المصادقة المحض هي التي جعلت فناناً فرنسياً يتحمس لإنشاء مدرسة فنون مصرية ، وربما لا يكون من المصادفة كذلك أن تدفعه حماسته لا للتقدم إلى أية جهة حكومية لتنفيذ مشروعه ، بل إلى الإصرار على أن يقوم المشروع على يد أحد الأثرياء . ونجد موجزاً لما حدث في هذا الصدد في مقال نشر في مجلة مصر L'Egypte Contemporaine في العدد الصادر بتاريخ يناير ١٩١٣ تحت عنوان :

« ماضى الفن الإسلامى في مصر ومستقبله »

بقلم

أحمد زكى باشا

« بينما كان التحات ( لابلان ) يصنع لأحد الأمراء

تمثالاً سنة ١٩٠٧ ، إذ به يبلى تعجبه من عدم سعى المسؤولين في مصر لإحياء الفنون في هذه البلاد واليهوض بتقاليدها الفنية التي كانت لها مكانتها منذ القدم ، وبذلك أثار حديث الفنان فكرة إنشاء مدرسة للفنون الجميلة ، وما لبث أن اقتنع السيد بها ، ورأى أن خير من ينفذ هذا المشروع هو الفنان ( لابلان ) نفسه . وقد تولى اجتماعهما منذ شهر أكتوبر من السنة نفسها ، واستمر ستة أشهر ، كانا يجتمعان في خلالها كل يوم للدراسة الطرق لتنفيذ هذا المشروع وكيفية تذليل العقبات التي تعترضه . وبالرغم من تكهن أكثر الناس من مصريين وأجانب بإخفاق هذه الفكرة فإن المدرسة الجديدة فتحت أبوابها يوم ١٣ من مايو سنة ١٩٠٨ ، وبعد مرور عام على إنشائها تجمع لدى منشئها أدلة كافية تثبت نجاح المدرسة ، وحملت هذه النتائج على الاستمرار في الإنفاق عليها ، ووقف بعض الأراضى عليها حتى يسد إيرادها التكاليف اللازمة لاستمرار الدراسة فيها .

وكانت تدرس في السنة الأولى المواد الآتية : الرسم — النحت — العمارة — الخط العربي .

وقد شجعت نتائج الطلاب في هذه المواد الواقف على إدخال مادة جديدة في منهاج الدراسة ، وهي الخزعة ، فعين لها أستاذاً مختصاً ، وبعد مرور خمسة أشهر على إنشاء هذا القسم الجديد ظهرت للطلاب نتائج بدئية في هذا الفرع تتمثل في تصميمات مبتكرة لأنية مزخرفة أو أقمشة أو قيشاني .

ومن دلائل نجاح الطلاب في دروسهم أن الناظر إلى أعمالهم لا يظن أنها صادرة عن مبتدئين في الفن ، وكان الإحساس الفني الذي كان خاملاً عند المصريين قد استيقظ بفضل هذه المدرسة ، ويمكن أن نقول : إن ريع الأمل الذي وقفها الأمير على تحقيق هذا المشروع لا يبقى حالياً مواصلة المدرسة لعملها ، بل إن الأمر يحتاج إلى موارد أخرى يجب أن تتكفل بها الدولة ، أو وزارة الأوقاف ، مع المحافظة على نظم المدرسة وأساتذتها ، بل من الضروري



إلى التكوينات الفنية الأصيلة مع تجنب انحياز الذوق العام إلى الطرز الغربية .

لذلك يجب أن تقوم تعاليم هؤلاء الأساتذة على شرح الأسس العامة للفنون ، وقواعد انسجام النسب وتوافقها .

أما الخيرة اليدوية فيتولى تدريسها صناع مصريون ، وما من شك في أن بين الصناع المصريين من يمتاز بمواهب خارقة يمكن الاستفادة منها ، ولا سيما أن بعضهم — بالرغم من استخدامه أدوات بسيطة وبدائية — يحقق أعمالاً بلغت في الدقة والإتقان شأواً بعيداً .

• • •

وبغير ما يصور حال الطلاب وطريقهم في التعبير الفني عند نشأة المدرسة المقال التالي :

« المواهب الفنية للمصريين »

على ضوء النتائج التي توصلت إليها مدرسة الفنون الجميلة ، للأستاذ بلال بنى

(مجلة مصر المعاصرة ١٩١٠) L'Egypte Contemporaine

« ذلت النتائج التي وصلت إليها المدرسة ، في الفترة ما بين تاريخ إنشائها وتاريخ كتابة هذا المقال سنة ١٩١٠ ، على مقدار النجاح الذي أحرزته هذه المدرسة بالرغم من قصر فترة التجربة التي لم تتجاوز ١٨ شهراً . لقد التحق بهذه المدرسة منذ إنشائها ما يقرب من ٤٠ شاب تردّد أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين . ولم يكن عند أحد منهم أية فكرة عن التعبير الفني ، فالذين يتخلون أن لديهم إلماماً بالفنون لمراتهم على نقل بعض الرسوم والنماذج ، سرعان ما تبين لهم أن لا دراية لهم إطلاقاً بأصول الرسم والتصوير ؛ إذ أن خبرتهم في محاكاة الصور والنماذج كانت مقصورة على تخطيطات لم تدعم بفهم للأشكال ، ودراية صحيحة بالتعبير عنها . وقد ظن بعضهم أنه من اليسر بعد ستة أو اثنتين الوصول إلى درجة من الحلق والمهارة الفنية تكفل لهم سبل اكتساب المال الكثير ، وشغل إلى بعضهم الآخر

الحفاظة على طابعها كدسرة للفنون والحرص على عدم تحويلها إلى مدرسة للصناعات .

كما ينبغي العمل على الوصول بالمبتدئين من طلاب المدرسة إلى مستوى ثقافي رفيع يحقق لهم ميزات السفر في بعثات دراسية إلى الخارج .

أما الجهات التي يوفدون إليها ، ولا سيما المختصين في فنون الزخارف ، فينبغي أن تكون مقصورة على الأندلس أو سورية حيث معالم أثرية رائعة للفن الإسلامي .

ولا جدال في أن دراسة الطلاب ، وعم في مرحلة إعداد عام ، يجب أن تتجنب تحويلهم إلى صناع مزخرفين قبل تكوينهم كفنانين .

ومعنى هذا أن الحلق أو الإتقان في الصناعة يجب ألا يكون هدفاً في حد ذاته يسعى إليه المدرس ، دون النظر إلى قدرات الطالب الفنية . وفي تنسيق الطالب رسم تصميماته الزخرفية يتعلم بعد ذلك تحت إرشاد المدرس طريقة تنفيذ هذا التصميم ، وأنسب الوسائل التي تنكيف معه .

ويظهر من هذا أهمية الورش التي تنفذ فيها التصميمات ، وتعتبر في هذه الحال امتداداً لمراسم المدرسة . فالطالب بعد أن يحكم تصميماته يذهب إلى الورش حيث يتصل بالصناع الذين يتعهدون تنفيذ مشروعه . ولا يحتاج الأمر في هذا المجال إلى إعداد طلاب يجمعون بين الفن والصناعة ؛ فالصانع مهما بلغ من الحلق والمهارة يعجز عن الابتكار ، ويرى نفسه بعد حين مضطراً إلى النقل والمحاكاة لأساليب الغير .

ونحن موقنون أن التعليم إذا أعد خيرة الصناع — دون إعدادهم في الوقت نفسه كفنانين — جاء إنتاجهم عقيماً . ولا جدال في أن الطراز الأسامي الذي يجب أن يسود الدراسة في هذه المدرسة هو الطراز العربي ، وأن تستبعد جميع الطرز الغربية في الفنون ؛ وبالرغم من اضطرارنا إلى الاستعانة بأساتذة أجانب ، يجب أن يكون توجيههم مقصوراً على بث الروح الفنية وإرشاد الطلاب

والتحق بمدرسة الفنون منذ إنشائها ، ولم تكن لديه إذ ذاك أية دراية بالرسم ، ولكنه بدأ — بعد دراسة متواصلة استمرت ستة أشهر — في تشكيل بعض النماذج من الصلصال . والآن بعد أن ظل يدرس النحت ما يقرب من سنة ، يمكن القول بأن استعداده الفطري يسهل له سرعة التطور والتعبير ، وقد قضى فترة أردت فيها أن يتعرف إمكانيات الصلصال وطريقة التشكيل به ، فتدرب على محاكاة أجزاء تفصيلية من بعض النماذج وتقليد بعض الحليات المجسمة .

وحدث منذ شهرين أن طلبت منه محاكاة تمثال يوناني لراى القرص « الدسكوبول » ، ولكي أضرب له المثل في طريقة العمل شيدت هيكل التمثال ، وبينت له طريقة ملاحظة النموذج وكيفية التعبير عن حركاته ، والمواضع التي ينبغي التحقق من صحتها ، من حيث الاتزان والخصائص المميزة للتمثال .

وقد تخصصت بضري هذا المثل في نصف ساعة جملة ما يدرس للطلبة في سنين ، ولما انتهيت من إيضاح طريقة العمل أخبرني مختار أنه فهم ، فحطمت النموذج الذي بداته ، وتركته يواجه المشكلة بنفسه ، فلم تمض ثلاث ساعات أو أربع حتى أوشك أن يفرغ من إعداد الهيكل التمهيدى للتمثال بدون إرشاد أو توجيه ، وتمكن في عشرين ساعة من إنجاز التمثال .

ومن أهم ميزات النتيجة التي توصل إليها أنه أنجز الهيكل التمهيدى الذى بدأ به ، وأضاف إليه أجزاء ساعدت على تكامله ، وهذا ما يتعلم على الكثيرين الوصول إليه ، ولا سيما المبتدئين ، فمن الشائع أن تظهر في أعمالهم التحضيرية بعض المميزات الفنية ، وكلما حاول المبتدئ إتقانها تتضاد قيمتها الفنية .

وللتحقق من نجاح تجربتى مع مختار ، ومن أن إنتاجه لم يأت عن طريق المصادفة ، أعطيته نموذجاً آخر لنقله ، وهو نسخة من الجص لتمثال « فينوس دى ميلو » ، ويعد هذا التمثال اختباراً قاسياً لكل مشتغل بالنحت ،

أن السنوات القليلة التي يقضونها في المدرسة كفيها بأن تفسح أمامهم الطريق إلى التوظيف . وهناك فئة من الطلاب أرسلهم أهلهم للالتحاق بهذه المدرسة لا لدافع سوى أن الدراسة فيها بالجان ، ولذلك كان لدى القليل من هؤلاء رغبة حتى في تعليم الفنون والرسم .

ولما كان من المتعذر الوقوف على مواهب الطلاب وقدراتهم الفنية عند التحاقهم بمدرسة الفنون ، أصبح من الطبيعي انتخاب الصالح منهم واستبعاد من قد يعوق وجودهم تطور النخبة الممتازة وتعليمها .

وقد حدث هذا بالفعل ، إذ انسحب بعضهم من تلقاء نفسه ، ورأت إدارة المدرسة فصل مجموعة أخرى ، ولم يبق متابعة الدراسة سوى الذين دلوا على اهتمام بالفنون ، وظهر في إنتاجهم بعض التطور ، وهؤلاء يكونون جزءاً كبيراً من مجموعة الطلبة الحاليين الذى بلغ عددهم ١٤٦ طالباً في سنة ١٩٦٠ ، ومن بين هؤلاء الطلبة نجد أن ١٢٤ منهم مصريون مسلمون ، ومن بينهم ثمانية نازحين وأكثرتهم حماسة للعمل .

ويتميز عشرون طالباً من مجموع طلبة المدرسة بمواهب خاصة ، ويمكن أن نستخلص منهم عشرة لديهم قدرة فائقة على حسن التعبير . هذا بالإضافة إلى صفة أخرى نادرة هي دقة الملاحظة والاتزان في التفكير والمميزات التي تتصف بها هذه النخبة من طلبة المدرسة ، هي بعينها المميزات التي يتصف بها الطلبة الموهوبون في أوروبا ممن تقوم على اكتشافهم نهضات فنية .

ولكيلا يظن أن حماسى طلبة المدرسة هي التي تدفعني إلى الإشادة بإنتاجهم ، وتجعلنى أسترسل أيضاً إلى عرض آراء عامة تعتبر التثيت منها ، أنتقل من هذا التحليل الإجمالي إلى دراسة بعض الطلبة على حدة ، حتى يتسنى للقراء التيقن بأنفسهم مما أقوله عن كل طالب بماينة إنتاجه :

فبدأ باستعراض حال محمود مختار مثلاً ، وهو طالب في العشرين من عمره ، ولد على مقربة من المنصورة

سنة ١٥ سنة، والآخر ١٧ سنة .

ولا يقل قسم العمارة عن الأقسام الأخرى بالمدرسة ؛ فهذا القسم يضم أكثر الطلاب الأجانب ، وقد لوحظ أن منهم من كان ملماً ببعض أصول الرسم المعماري قبل التحاقه بالمدرسة في حين كان بعضهم الآخر جاهلاً بإياها تماماً ؛ أمثال جورج كولوتشي الذي تفوق بعد ذلك في إنتاجه .

ومن بين طلاب هذا القسم أيضاً محمد أنيس وعبد الحليم إسلام ، وهما يعنيان بالدراسة ، ونلمس في إنتاجهما دلائل التطور .

وتذكرنا أعمال محمد أنيس وعبد الحليم إسلام ومحمد ياقوت ويوسف كامل في طابعها الزخرفي بالفنون المصرية القديمة .

• • •

هذا ما كتبه ناظر المدرسة عن طلابه ، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على حماسة الطلاب الأوائل الذين التحقوا بالمدرسة في فترة فقدت فيها مصر صلتها بتقاليدها وتراثها القديم ، وقد شعر هؤلاء الطلاب بعزلتهم عن ماضيهم القتي مما حمل بعضهم على السعي للكشف عن الحلقة المفقودة بين فهم والبيئة التي نشأوا فيها .

لقد استمرت المدرسة تعمل خارج النطاق الحكومي ما بين سنة ١٩٠٨ وسنة ١٩٢٧ ، وكانت هذه الفترة كفيلة بأن تقنع منشي المدرسة بأن العصر الذي كان الملوك والأمراء يتبنون فيه مدرسة فنية ، كما كانت الحال في عصر النهضة مثلاً ، يختلف في ظروفه وإمكاناته عن القرن العشرين الذي يتعذر فيه تنفيذ أى مشروع ضخم إلا إذا رعته الدولة أو أية مؤسسة اقتصادية كبيرة . ونلمس مدى التحول الذي طرأ على مدرسة الفنون بعد إشراف الحكومة على برامجها من مقال كتبه المسيو لويس هوتكير مراقب الفنون الجميلة سنة ١٩٢٥ بعنوان :

« الدولة والفنون الجميلة بمصر »

وقد نشر في مجلة L'Art Vivant التي تصدر في

إذ يصعب نقله ، ولكن جاءت النتيجة مؤيدة لإنتاجه الأول ، وفيها الإحكام الذي ظهر في تعبيره لرأى القصر . ولو أن سهولة التعبير التي اتضحت في أعمال مختار كانت لأحد الطلاب المتقدمين لمسابقة الانتساب لمدرسة الفنون الجميلة بباريس ، لفهم نجاحه في المسابقة فوراً مع العلم بأن فترة الإعداد لهذه المسابقة تحتاج من الطالب إلى مدة دراسة لا تقل عن أربع سنوات أو خمس .

ولم تقف موهبة مختار عند نقل تماثيل ونماذج من الحص ، فقد نجح هذا الطالب في إنجاز ثلاثة تماثيل لشخصيات مختلفة عبر عنها من الطبيعة ، وأرقى هذه التماثيل الثلاثة تمثال نصفي لأحد زملاء مختار ، وهو الطالب محمد حسن . ونلاحظ في هذا الإنتاج الأخير أن عناية النحات لا تقف عند حد نقل النسب الطبيعية ومراعاة دقائقها في جمود ، وإنما نراه يظهر في تماثله شخصية أصحابها . وأخص بالذكر - بعد مختار - الطالب محمد حسن وهو في سن مختار ، ومن المنصورة أيضاً ، وهو أكثر الطلاب المصريين ثقافة وسعة في الأفق ، وهذا ما يميزه من غيره لتلقيه تعليماً هاماً ، وقد دل منذ الشهر الأول من التحاقه بالمدرسة على تفوق ملحوظ ، فهو أوفر الطلبة في الرسم ، ولا سيما من النماذج الحية ولو أن إنتاجه في التصوير الزيتي ضئيل ، ولكنه يدل - بالرغم مما قلته - على شخصية لا تلتزم نقلاً حرفياً للطبيعة ، وإنما تهدف في تمثيلها إلى إحكام الترتيب في أجزاء المنظر والتنسيق في ألوانه . وهناك لوحة زيتية لمنظر رحبه ببلده في أثناء عطلة عيد الأضحى ، وتبين منه مقدار ما لديه من حساسية فنية ، وذوق سليم في انتقاء موضوعه .

ومن المتأخرين من الطلبة أيضاً الطالب علي حسن ، وهو أصغر سناً من سابقيه ، وتدل أعماله على مواهب فذة ، وتتطور تطوراً ملحوظاً .

كذلك يدل إنتاج كل من عباس رفعت ويوسف كامل على استعدادات طيبة بالرغم من صغر عمرهما : فالأول

أحد الفنانين المصريين الذى خبر الأساليب الفنية الغربية ، كما درس فى الوقت نفسه دقائق الفن المصرى ، فبين له أن أية مدرسة فنية تقوم فى هذه البلاد يتحتم أن ترتبط بثقافة هذه البلاد واماضيا الفنى ، وهذا ما سجله عن المدرسة العليا سنة ١٩٣٠ :

يقول الفنان محمد ناجى فى مقال كتبه حوالى سنة ١٩٣٠ عن الحركة الفنية فى مصر :

« إن نظرة المجتمع للفنون — وقت إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ — لم تعد الحرف والصناعات وأصحابها ، فالجتماع يري فى الفنان شخصا غير مثقف لا تقارن مهته بالهن أو الوظائف التى تحتاج إلى جانب من العلم والدراسة .

وعلى الرغم من هذا تهافت الطلاب على مدرسة الفنون ، واشتد إقبالهم عليها منذ فتحت أبوابها .

لقد اعتاد الشعب المصرى أن يرى نفسه منذ أقدم العصور محمواً بتعبير فى غزير ، وهذا ما جعل الصغار يتقبلون على ألوان الفنون بفطرتهم ، ويتطلعون لدراستها مهما كلفهم هذا من تضحية فى سبيل نيل الوظائف الرفيعة .

غير أن أسلوب الدراسة لم يتجه فى بادئ الأمر إلى التراث المصرى القديم ، فقد تركز هدف ناظر المدرسة — وهو النحات — لابلان — فى تدريب الطلاب ومرتاهم على محاكاة الأساليب الغربية دون النظر إلى ارتباط هؤلاء الطلاب ببشيتهم واماضيهم الفنى .

ولما عدلت برامج الدراسة فى مدرسة الفنون سنة ١٩٢٧ ، وأصبحت مدرسة عالية ، أسندت إدارتها إلى الفنان ( لينوتشى ) ، وأدخلت مادة تاريخ الفن بين مواد الدراسة .

ومع أن أسلوب العمل يسير على النحو الذى تسير عليه مدارس الفنون الأوروبية من حيث الانتظام والجدية فإن الدراسة ما زالت تقتصر إلى الطابع القوي ، وإلى منهاج يربط الفنان الناشئ بتراث بيئته وبذلك العوامل الاقتصادية والجغرافية التى تميز تعبيره الفنى من غيره .

باريس ، قال فيه : « إن من مظاهر الفنون فى مصر قبل إنشاء مراقبة الفنون الجميلة تعدد جهات الإشراف على كل فرع من فروعها : فعلى حين تشرف وزارة الأوقاف على بعض جوانبها تشرف وزارة الأشغال أو البطريركية على بعضها الآخر ، ونرى أيضاً مدرسة تحضيرية للفنون تشرف عليها إدارة التعليم الفنى التى يمتد إشرافها إلى مختلف المدارس الفنية ، وتختلط فى هذا المجال مدارس التعليم الصناعى والفنون التطبيقية والفنون الزخرفية ، كذلك كانت بجهة السيدة زينب مدرسة للفنون الجميلة يعينها أحد الأمراء ، وانتهى الأمر بأن نرعت ملكيتها عام ١٩٢٨ ، وأغلقت .

وقد رأت الحكومة المصرية إزاء هذه المشكلات توحيد الإشراف على هذه المدارس والمعاهد الفنية جميعها ولما تعدل إنشاء مدرسة عالية للفنون الجميلة يري يوم وليلة ، اتجه رأى الحكومة المصرية إلى إنشاء مدرسة تحضيرية مدة الدراسة فيها عامان .

وسوف تتخرج الدفعة الأولى من هذا النظام فى شهر يونيو المقبل ، وفى شهر أكتوبر القادم سيقيم المتخرجون من المدرسة التحضيرية للالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة والفنون الزخرفية التى تضم الأقسام الآتية :

العمارة — التصوير — النحت — الحفر — الزخرفة .  
والطلبة الذين يرغبون فى التفرغ لتدريس الرسم يتابعون دراسة تربوية بالإضافة إلى فروع تخصصهم ، ونأمل أن يتسنى للمدرسة بنظامها الحالى بعد بضع سنوات تخريج دفعات من الفنانين وأساتذة الرسم ، وذلك بفضل أساتذتها : أمثال النحات محمود مختار ، والمهندس هاردي ، والمصور بريفال ، وإشراف ناظرها الأستاذ لينوتشى .

• • •

ثم تحولت مدرسة الفنون بعد سنة ١٩٢٧ إلى مدرسة عالية ، وأشرفت عليها وزارة المعارف المصرية منذ هذا التاريخ ، ومع هذا ظلت أساليب التدريس فيها تقوم على أسس دخيلة على تراثنا الفنى ، وقد تنبه إلى هذه المشكلة

## «السجون قديماً» في الأدب الشعبي

بقلم الأستاذ محمد قنديل البقاعي

ياما شجاعان من داخل السجن معدودة

أول من الدور أصله دور ملكيه

لايس هدموه يدخل له اهلك في عمود ملكيه

ثاني من الدور خواجه وحمايه

من داخل السجن نايم على فرش وثاليه

مشط ومرايه ومقص للشعر وثاليه

أنا قلت إشمعنا الخواجه بره وهنا مبسوط

وابن الوطن مسكين نايم على برش ماهش مبسوط

ثالث من الدور حداد وبراد وفي صناعته شغال

رابع من الدور نهار وسباك جنب الكور وعجن

ننظر تلاقى العبدس والقول في القزانات يتخزن

وخامس من الدور طباخ وفراش في السجن نابطشي

وكل عنبر طالع له قفه ونابطشي

وساكت من الدور قواربي ومهرب

آه ده اللي يهرب الحشيش ويفلت الأفيون

ودور سبعة فيه النقاشين بتلمع

وأنا من ضمن ماسك كهته في إيدي ويلمع

إصطبل للخيل كما بتور ويلمع

وقال الباشسجان : سمعني يا ولد على دا الدور

وأنا أعطى جراية ملك قروان بالزيت ويلمع

أشيل بعني ألاق اللي في دور ثمانيه على عصا معني

أقول له : فاضل لك قد إيه يا عم ؟

قال لي : خلاص رّوحت بق فاضل سبع سنين من مبدد

أنا قلت : آه ده اللي عدى الكباري وانحدف على مبدد

يا أهل العجب على بيت ضيفه ينشم بينوه

من داخل السجن بيجلدوه بينوه

السجن جبار وأشجع الرجال بينوه

في دخلني السجن قالوا : أهلاً وسهلاً يا مرحاً بإيراد اليوم

نده الباشسجان وقال : يا سجان

أشيل بعني ألا في عسكر الكل سجان

نده وقال : يا سجان خذ الإيراد حميه واحلق له

رمز أفخر بدل مساجين طلع له

جانا الباشسجان وقال : الإيراد اتبر في ربح اتبر يترصو

ودانا المزين جنب حيط قاعد من عظم الإمر

كاسر مشط الشعر ومقصه

مكنه بتاعت خيل وعلى الشعر الملبح قصه

وخدني من إيدي وداني الحمام

السقعة طارت في جسمي بقيت أشبه لذكر حمام

وعلى مكتب السجن ودونا

قلعونا ملايسنا وملابس من السجن لبسونا

خدم أسامينا وع الميزان وزنونا

أدخنا دخلنا السجن وبقينا في إدين الحكام

في الأصل مجنون ما تفهم باللي تعاند الحكام

أنا اللي قعدت في السجن شهرين عرفته باللي فيه

يا جاهل السجن أسألني وأنا أقول لك ع اللي فيه

أنا أسأل الله يكفيننا شر السجن واللي فيه

• • •

السجن ثمان تدوار معدودة

وكل دور فيه رجال معدودة

قد يقال : إنه يستحق هذا جزاء إجرامه ، وإن السلطة القائمة على المجتمع لا بد أن تتعقب الجريمة وتقتصص من مرتكبها جزاء له وردعاً لغيره ، وإن السجن هو ضريبة الخروج على القانون . . . وكل هذا صحيح ، ولكنه لا يمنع أن المحرم إنسان ، وأن له نفساً فطرها الله على الشعور والإحساس ، وأن نفسه إن كانت قد ماتت ساعة ارتكابه الجرم فلها الآن تستيقظ ، وأن ضميره الذى زائله وهو ينحرف عن السلوك السوى يعاوده ساعة الجزاء ، ويلج عليه بالندم على ما فرط منه .

ويزيد السجن هما على هم ما تضيق به نفسه وهو يستقبل الحياة الجديدة من مرارة النفس وحسرة الفؤاد على حياة حرة طليقة ودعها ، والخوف والإشفاق من حياة مقيدة ذليلة يتوقمها ؛ من أجل هذا عنى الذين يدعون إلى إصلاح السجن وتغيير نظر العقاب فى العصر الحديث بالتنبيه إلى ضرورة حسن استقبال المذنب ، وأن يتلقاه أيدى وحمة تهدئ نائرة نفسه وترد عليه صواب رشده . تشعه بالندم وتنزع منه الاعتراف وتمهده لتوبة ، فتظهر روحه ، وتصل نفسه ، وتجعل من حياة السجن التى سيعيشها فيها بعد إصلاحاً له وتقيماً ، وتهيئة لما بعد الإفراج ، حتى تعمل بذلك على أن يعود إلى حظيرة المجتمع عضواً نافعاً ، بدلا من أن يزيده السجن إجراماً على إجرام ، ويعمل نفسه بالسخط والمرارة التى تجعله يود الانتقام من المجتمع الذى ظلمه وأهانته ، وأذل نفسه وقهر روحه ، وأنزله من آدميته إلى معاملة هى أقرب ما تكون إلى معاملة الحيوان .

فإذا لم تقل إن بعض الذين يدخلون السجن لأول مرة مظلومون ( يا ما فى السجن مظالم ) فلا أقل من أن ندرك أن معظم هؤلاء الذين تتلقفهم زناناته وجحيمه مجرمون بالعاطفة أو الصدقة أو الحاجة أو الجهل . . . فهم أصلاً ليسوا مجرمين ، لم يقصدوا الإجرام ولم يعدوه وإنما دفعهم إليه ظروف خارجة عن إرادتهم . وهؤلاء تصدمهم المعاملة السيئة ، وتقتلهم القسوة والإهانة ، فهم

من صغر سنن يا باشسجان وأنا يلعب فى الورق حريف الآس\* والدوه لما التريس حريف الأربعات والخمسات والستات لما حريف ما دام ضيبت حيا يحرق بنط ولا تسأل الظهر غلب الأونطه يا غشم دبوس لو عيل بنطك عني لأخجل لك نمرة بالدبوس السبعات والتمنيات والتسععات لما حريف والعشرات ملهاش نمرة ولا حريف الظهر لما يعاكس خشى يغلب الحريف أشيل يعنى ألقى البنت مع الولد ماشين ربيع فين يا بنت ؟ ربيع بيت الشايب باش بايدى رقت الولد من كتفه بالدبوس راحت البنت سرخه وقالت يا باش صبحت أنا فى الوقت دا مختار\* السجن من نار ولو كان ابن باش يبينوه !

. . .

للسجن فى بلادنا - وفى بلاد أخرى كثيرة - رغبة وقسوة التى تقهر الرجال وتلطم بما تحطم من كبرياتهم وترغم من أنوفهم . وأقصى ما يكون السجن على الذين ساقهم إليه سوء الحظ ساعة دخوله ، وهذا ما يعبر عنه شاعرنا الشعبي فى هذا الموال الذى نعهد إلى تحليله : فالأيدى التى تسوق إلى السجن وتوصل إليه أيدى غليظة ، أيدى حراس أشداء على المذنبين لا ترحم ولا ترفى ، بل تمنع فى الإذلال والإهانة . والأيدى التى تتلقى المحكوم عليه بالسجن داخل السجن أشد قسوة وأكبر إمعاناً فى الإذلال والإهانة ، لما تعودته من كثرة تلقى المجرمين ومعاملة المذنبين . وقلوب الجميع لكثرة ما مر بها من الحالات جامدة متحجرة لا ترحم ولا ترفق ولا تأين . لهذا كانت حياة السجن الأولى - أى أول عهد السجن بالسجن - أشق فترة فى حياته الجديدة به لأنه يستبدل بحريته الحبس ، وبالعالم المفتوح السجن المغلق ، وبالانطلاق التقيّد ، وبالمعاملة الحسنة معاملة خشنة قاسية

أن ذوى المال أو الجاه أو المنصب وإن زال عنهم يلقون من الرعاية والتكريم ما يجعلهم فوق مستوى العاديين من الناس . ولكن ما يقصده شاعرنا هو أشجع الرجال من العاديين من الناس ، وهو ما يبيته بقوله « السجن جبار » وهى عبارة فيها مرارة وروية وإشفاق .

وها هم أولاء الزبانية عند مدخل السجن يستقبلون صاحبنا بالسخرية المرة والتهكم اللاذع والتهديد والوعيد . لقد جاءهم حيثئذ « حديد » جديد و « إيراد » جديد ، فهم يرحبون به صاحكين لمصيبته و « مصائب قوم عند قوم فوائد » وليس فى كل يوم بأق السجون نزلاء ، ولكن على كل حال هذا هو « إيراد » اليوم ، فأهلا به وسهلا . إنه بمجيئه ستزيد حصيلة السجن ، ويتسع نفوذ السجائين ، ويمتد سلطانهم ويكثر أتباعهم . وها هو ذا « الباشسجان » يصيح فى رجاله أن يتسلموا « الزبون » الجديد ، ويقوموا له بعمل اللازم .

ومن تقديم السجن أن يؤخذ بالسجين عنوة واقتداراً . فيقص شعره حتى تبين منه جلدة الرأس ، ثم يدفع به إلى الحمام البارد ليستحم ، ثم يستبدل بملابسه العادية ملابس السجن ، وليس فى هذه الإجراءات كلها شذوذ لو أنها لم تكن لتطبق قسراً فى قسوة وعنف . فإذا لم تقبل : إنه ليس من الضروري استلزام أن يكون السجين حليق الرأس كما لو كان أقرع ، أو أنه ليس من اللازم أن يخلع السجين عته وملابسه المدنية التى هو بها إنسان عادى ، أو على الأقل إن ملابس السجن يجب أن تكون فى نوعها وفى طبيعتها أقرب إلى ملابس غير المدنيين من الناس . . . فلا أقل من أن تتصور إمكان إجراء الحلق والاستحمام واللبس دون ما إهانة للسجين أو إذلال له وانتقاص من آدميته ، ولا سيما أن هذه الإجراءات شكلية لا تقدم أو تؤخر من كون السجن أداة عقاب ، وأن السجين مقبل على حياة كلها قيد وحبس واعتزال ، فليست هذه الإجراءات ذاتها محل مرارة بقدر ما تكون الطريقة الوحشية التى تجرى بها .

يدخلون السجن وجلين خائفين مترقبين ، فإن خرجوا من السجن مجرمين حقيقين فلن يكون ذلك إلا ( بفضل ) المعاملة التى لقوها فى السجن ، والعدوى التى انتقلت إليهم من المجرمين الحقيقيين المعتادين المخترفين الذين يفتنون فى هؤلاء البرءاء مسمومهم ، ويلقنونهم فنون الإجرام وجب الجريمة .

وعلى كل حال فهذا تقديم لشرح ( السؤال ) الذى هو موضوعنا بمهد لفكرته ، ولترك بقية التعليق على وظيفة السجن . وطبيعته لما بعد الفراغ من تحليل هذه القطعة من الأدب الشعبي الطريف .

وواضح أننا بصدد سجين يزج به إلى السجن ، وأنه يصف شعوره عند دخوله السجن ربما لأول مرة كما يدل عليه استطلاعنا لأدوار السجن وأشخاصه ومرارة نفسه التى تدل على أنه غير متعود .

والافتتاحية . طريقة فى تشبيهها السجن بالبيت ، والسجين بالضيف ، وحيثئذ يوجد مجال للعجب من أن يكون الضيف فى هذا البيت موضع إهانة وإذلال ، فأعرفنا بيتاً يهان ضيفه كهذا البيت ، ربما يكون فى ذلك مغالطة ، لأنه ما كان للسجن بحكم وظيفته أن يكون مأوى أو نزلاً للضيوف ، ولكن الجمال فى هذا التشبيه من شأنه أن يؤدى بنا إلى الطرف الآخر من التشبيه ، وهو أن السجن أداة تعذيب وإرهاب ، فنُدفع إلى الاعتقاد بأن السجن كما أنه ليس مأوى للضيوف لا ينبغي له كذلك أن يكون أداة للتعذيب والإذلال ، ويتعين عليه إذن أن يكون فى مركز وسط بين الطرفين المتطرفين فأعجب إذن لبيت يهان ضيفه ، وفى داخل هذا البيت يجلد الضيف ويهان ، ولو كان أشجع الرجال ، فليس أمام جبروت السجن شجاع أو جبان ، كبير أو صغير ، هو تطبيق لمبدأ أن الناس أمام القانون سواء ، وأن العدالة لا بد أن تأخذ مجراها على الجميع ، وإن لم يعدم التاريخ أن يبين لنا التفرقة فى المعاملة تبعاً للمراكز الاجتماعية والجاه والثروة ، فلا شك

فإن لم تكن تعرف ما يحدث في السجن أو ما يلور فيه من صنوف التعذيب وألوان الهوان ، وكنت جاهلاً بكل ذلك ، فأسأل الشاعر ؛ فإنه قد قضى شهرين عرف خلالها ما يحدث فيه ، وهو جدير بأن يحكى لك هذا الذى يمر بين جدرانها والذى يتلخص لأول وهلة فى الدعاء إلى الله أن يكفى شر السجن وما فيه ؛ فإنه لبشاعته بحيث لا ينتماه المرء لعدو أو حبيب .

والسجن مراتب وأدوار ، عدتها ثمانية ، ولكل دور رجاله وسجنائه ، ولا يخلو أحدها من مسجونين شجعان ، بل إن هؤلاء من الكثرة بحيث يكونون غالبية الرجال ؛ فلن تجد سجيناً ضعيفاً ، بل كلهم شجاع جسر ، تنقلب الرغبة فى الندم والتوبة عنده مع طول الهوان والحبس إلى تفاخر وبطولة ! ويحكى بعض السجناء لبعض ما تعلموه ، فيتعلمون أكثر من ذى قبل فنون السرقة والاختفاء ، ويتقنون الوسيلة إلى معاودة الجريمة والانتقام من اجتماع . ولكن بالحرص والحذر ، غير أنهم بالرغم من ذلك يقعون مرة أخرى فى قبضة القانون ، فالمدانون بهذا لم يستفيدوا من حياة السجن حب الإقلاق عن الجريمة بقدر من استفادوا المهارة فى إخفائها وحب ارتكابها .

والدور الأول من السجن هو دور ( الملكية ) أى دور المدنيين الذين لا يلبسون الزي العسكرى ، والذى يضم الموظفين الإداريين الذين يلبسون الملابس ( الملكية ) والذين يحمل إليهم الطعام فى ( عمود ) يختلف عن عمود السجناء . وقد كانت كلمة ( ملكى ) فى الأدب الشعبى المصرى هى مقابل كلمة عسكرى أو جهادى . ولا يزال هذا الاستعمال شائعاً عند العامة حتى اليوم .

أما الدور الثانى من السجن فيشمل الأجانب فيما يبدو ( الخواجات ) والمتمتعين بالحماية الأجنبية ، أى رعايا الدول الأجنبية الذين تحميم قنصلياتهم وتدابيرهم قوانين البلاد أيام أن كانت مصر خاضعة لحكم الأجانب الذين استطاعوا أن يفرضوا على البلاد قوانين جائرة تجعل

وإليك كيف تم مثلاً عملية حلق الشعر للسجناء : جاء الباشسجان وأصدر أوامره بأن يصطلف (الإيراد) وهى كلمة ساهرة فيها غاية الاحترار للأشخاص الآدميين الذين وضعوا تحت رحمته ، يصطلف الإيراد مثنى مثنى ، وعبر عن الاصطفاف بالتراص ، والتراص يكون الجماد لا للعاقين .

والمرين ( أى الحلاق ) جالس إلى جوار ( الحيط ) ومعهم المقص والمأكنية ، كلاهما مكسور ، ومأكنية الحلاقة المأكنية التى تستعمل للخيل ، ويهوى الحلاق على الشعر المالح فيقصه ، ثم يؤخذ السجن من يده إلى الحمام البارد الذى يشيع البرد القاتل فى كل أجزاء الجسم حتى يجعل الشخص أشبه ما يكون بذكر الحمام الذى ينتفض من البرد ، بعد هذا يساق المساجين إلى المكتب حيث يخلعون ملابسهم ، ويستبدلون بها ملابس السجن التقليدية ، ثم تقيد أسماؤهم ويوزون على الميزان استكمالاً للإجراءات الصحية والبلدية .

هنالك يستقر فى ذهن السجين أنه قد أصبح من أهل السجن ، وأنه صارحاً فى أيدي الحكام . ولقف وقفة نتأمل فيها كلمة الحكماء بالمعنى ( البلدى ) لهذه الكلمة الذى لا تدل عليه مثلاً كلمة الحاكمين ، وهى من الاشتقاق نفسه ، والى تشعر بالفارق الكبير بين الحاكم والمحكوم أكثر مما تدل عليه كلمة الحاكمين ؛ فلهؤلاء الأولين جبروتهم وسطوتهم ، والشاعر يعود على نفسه بالوم أن أوقع نفسه فى يد الحكماء ، فيصم بالجنون وعدم الفهم من يعاند الحكماء من مبدأ الأمر حتى يقع فى أيديهم ، وكأنه يقول : إن من رضى لنفسه هذا المصير يستحق كل ما يمر على عليه داخل السجن ؛ فإنه ما يكون لأحد مهما كانت قوته أن ( يعاند ) الحكماء وهم القائمون على السلطة والمتصرفون فى العباد ، فكيف لو كان الواقع فى أيديهم وتحت سلطانهم مذنباً أى مدينياً لم ؟ إنهم سوف يقتضون منه أبشع قصاص ! ويتنعمون منه أرهب انتقام !



فيه بالعيش الرغد ، ولا سباً في البلاد الى يكون مستوى المعيشة فيها داخل السجن أحسن مما هو خارجه .

وقد فطنت السجون المصرية إلى كثرة ما تفرض من قيود فعمدت إلى التخفيف منها : فأنشأت في عهد الثورة المقاصف ( الكافيتيات ) تباع فيها مختلف الأطعمة والشطائر ( السندوتشات ) من جميع أصناف الطعام ، كما أباحت التدخين للمسجونين . . . وكل هذا تطور عمود في سبيل الارتقاء بآدمية الإنسان ولو كان سجيناً . وبالدور الخامس من السجن — الطباخون والفراشون ذوو النوبة ( التوبطشية ) ، وكل غير تطلع له ( قفة ) بها الخبز والطعام .

أما الدور السادس — ففيه مهربو المخدرات من حشيش وأفيون وحبسوا المراكبي ( القواربي ) الذي ( يفلت ) الأفيون ويهرب الحشيش . ولعل هذا الدور أن يكون أكثر أدوار السجن (إيراداً) من السجناء ، لأن معظم رواد السجن من مهربى المخدرات ؛ إذ يشغل تهريب المخدرات نسبة كبيرة من نسب الجرائم ، وتجارة المخدرات مفرية لطالب الكسب والثروة . وهى على ما فيها من خطر تستهوى الكثيرين من طلاب المكسب الوافر والثروة العاجلة . ولعل مما يزيد الإقبال على تجارة المخدرات بل تعاطيها ، هذا المنع المشدد الذى تحاط به «تجارة المخدرات وتعاطيها» فكل ممنوع مرغوب ! . وربما لا يخفى — بناء على ذلك — أنه ليس كل تجار المخدرات يصلون إلى السجن ، فالذى يصل إليه هو من ضبط لا من اتجر ، وبفضية منطقية ننشئ إلى الحكم الآتى : ليس كل من اتجر بالمخدرات يدخل السجن ، وبمفهوم العكس نقول : بعض الذين يتجرون بالمخدرات لا يدخلون السجن . والواقع يؤيد ذلك فعلاً ، فإن الشخص يظل يتجر فى المخدرات سرا حتى يضبط ، ولا يمنع ضبطه من أنه قد زاول تجارة المخدرات مدة من الزمن . وكثيراً ما يحدث أن يعود إلى هذه التجارة بعد خروجه من السجن ، بل إنه فى الكثير من الحالات تظل زوجته

المصريين أقل شأناً من الأوروبيين ، بل تفارق بينهم وبين الوطنيين فى المعاملة : فالأجنبي داخل السجن نائم على فرش وله فى حجرته الأثاث ( النبوية ) اللازم لاستعماله وراحته ، ويبدد مراًة ينظر فيها وجهه ، وشط يصفف به شعره وموبليات كثيرة .

ولا يفوت الشاعر هنا أن يندد بهذا الشعور الممض الذى كان يحتل فى قلب كل مصرى ، أيام الاحتلال وامتيازات الأجانب من رؤية الأجنبي ميمراً على الوطنى يتمتع بالزاي والاستثناءات وحسن المعاملة التى لا يعلم بها الوطنى ، كما يلقى من التكريم والرعاية ما لا يلقى ابن البلد الأصيل الذى هو أبلى . لقد كانت خيرات البلاد كلها مباحاً يرباه ( الخواجات ) ويحتجن منها أطيب ما فيها ، بل لعلها كانت وفقاً على الغرباء من البلد . فالشاعر يقرر فى مرارة وحسرة أن الخواجة فى داخل السجن — كما فى خارجه — محظوظ ومبسط ينال على الفرش الوثير ، ويقدم له الطعام الفاخر . على حين أن ابن البلد مهان ومسكين ينال على (البرش) فوق (اللاط) ويقدم له أسوأ الطعام ، ويعامل أسوأ معاملة وأقساها .

أما الدور الثالث ففيه من أرباب الحرف الحدادون والبرادون ، وكلهم يزاولون عملهم فى صناعهم .

وبالدور الرابع — التجارون والسباكون يعملون أيضاً بجوار ( كور ) الحداد ، وبجانب مخزن السجن .

ويطلع السجن فيرى طعام المسجونين من فول وعدس وقد تكسب أكواماً أو ق ( القزانات ) ، ولا حاجة بنا إلى أن يبين لنا الشاعر أن هذا الفول أو العدس ، هو الغذاء الذى لو كان أشهى طعام لملل الذوق لدوامه وأبديته. السوس والطين فيه هو ( القيتامين ) الرئيسى ، وهو يطهى كيفما اتفق ؛ لأن الذين سيتناولونه حيوانات فى نظر الطهاة أنفسهم .

ولا ننكر أنه لا ينبغي أن يرتفع بمستوى الحياة فى السجن أكثر مما هو فى البيئة الخارجية ؛ حتى لا يكون فى ذلك تشجيع للناس على أن يدخلوا السجن ؛ ليعتمدوا

للخيول التي لا شك أن حفظها في السجن أسعد بكثير من حظ الأدميين .

كذلك فإن سور السجن الحديدى أشبه ما يكون بالقضبة من كثرة التلميع والتنظيف ، ولم لا ؟ ولدى السجن آلات حية كثيرة من السجناء لا بد أن يعملوا أى عمل ، إن المهم هو ألا يكف السجناء عن العمل ، وألا يستريحوا لحظة ، وهل يستطيعون أن يخالفوا أمر سجانهم إذا أصدروا أوامره بإعادة التنظيف والتلميع ، أو لو اهتموا بنظافة إصطبل الخيول أو سور السجن أكثر من اهتمامهم بحجرات السجناء أو أدوات طعامهم وشراهم ؟ إن السجن ملك للسجن يتصرف فيه السجناء كيف يشاء وهو مدين للدولة بالعقاب الذى وقع عليه ، فلا بد أن يظل عبداً طالما هو سجين .

بلى إن السجن ملزم أن يغنى للباشسجان ، ملزم أن يغنى له حتى يسر ويهيج من أنات هذا السجن الكبير القلب الجريح القواد . ( وقال الباشسجان بمعنى يولد على هذا الدور ) ، غنى لى ( يا ولد ) هذا الدور ، وهو يخاطبه بقوله : يا ولد إمعاناً فى التكاية والإذلال ، ولم لا ؟ أليس كل مولود ولدا ؟ أليس من حق الباشسجان أن يتسلى ببؤس هؤلاء السجناء ، وأن يقضى وقتاً سعيداً طيباً على حصابهم ؟ لينس المسجون أنه سجين وأنه مقيد ، وأنه معذب ، لينس سوء معاملة السجناء ، وليتكلف المرح والسعادة وانشرح النفس حتى يطاوعه بالفناء لإسعاد جلاده ما دام الجلاد نفسه قد طلب هذا الفناء وأمر بهذه السعادة ! وإن له على ذلك مكافأة ، وإياها من مكافأة ! زيادة إنك وإلحابة ، قروانة عدس بالزيت كبيرة ملممة ! أليس ذلك كافياً لإسعاد السجناء ما دام السجناء بهذا قد سعد ! .

ويتطلع السجن إلى الدور الثامن فيرى رجالاً قد احلحلب ظهره وتقوس قامته يسير على عصا فيسأله : كم من الزمن بقى له فى السجن ؟ فيقول : إنه قد قاربت مدته على الانتهاء ، لم يبق له بالسجن حتى يفرج عنه

أو أحد أقاربه يزاول التجارة حتى حين خروجه من السجن . وأترك للمصلحين الاجتاعيين استخلاص ما فى ذلك من عبرة من حيث ما يتعلق بالرغبة فى القضاء على تجارة المحدرات بحلول عملية منتجة . وحسبنا أن فردد ما يقوله الشاعر (ولو انضبط بحملوه على دور ستة بالأفيون) . ودور سبعة فيه التقاشون ، وهو الدور الذى وضع فيه شاعرنا . فلها هو ذا فى يده ( كهنة ) أى خرقه يقوم بالتلميع والتنظيف بالرغم عنه .

ويشير هنا إلى طبيعة العمل فى السجن ، وقد تناولته البحوث وأشارت إليه مؤتمرات القانون الجنائى وهيئة الأمم المتحدة وحقوق الإنسان ، فقررت أن العمل فى السجن يجب ألا يكون هكذا بإجبار السجن أو بالرغم عنه ، بل إن العمل حق لا عقوبة ، وهو من الحقوق المتصلة بشخصية الإنسان الصليقة به ، ولا بد أن يكافأ عليه مكافأة تقرب — إن لم تعادل — أجر العامل الأجير فى الخارج ، وأن يكون له الحق فى اختيار الحرفة التى تروقه وتلائم ميله ، إذ أن العمل فى السجن لا يزال حتى الآن عقاباً وسخرة ، ولذا يقوم به السجن عن كراهية وملل واحتقار ، ويدفعه السجن إليه دفعا . وقد ذهب علماء الاجتماع والبحرمة إلى أنه ينبغى أن يكون العمل فى السجن تأهيلاً لما بعد الإفراج ، فيلرب السجن فى السجن على احتراف عمل يتكسب به عيشه الشريف فى الحياة الخارجية بعد الإفراج عنه حتى يعود إلى المجتمع عضواً نافعاً .

ويشير البيان التاليان إلى أن إصطبل الخيل بالسجن من كثرة التلميع والتنظيف يلمع كالبلور ، وفى هذا تعريض بالعناية بالخيول وإصطبلها أكثر من العناية بحجرات السجناء ، فبينما تقيم الخيول فى إصطبل طلق الهواء والشمس والإضاءة لا يتقطع تلميعه وتنظيفه ، والسجناء أنفسهم مسخرون لهذا الغرض ، نجد حجرات السجناء وزراناتهم صغيرة ضيقة قدرة لا تلخطلها الشمس ولا الهواء ، ملة قاسية لا تصلح سكناً للأدميين ولا

— حين يعلو بصاحبه — لا عجب أن يغلب به الغشيم  
( الخشن ) الحريف .

ويتختم بأن « السجن من نار ولو كان ابن باش  
يهينه » .

أرأيت كيف ألم الشاعر في هذه الأغنية الشعبية  
الطريقة بمآسى السجن وأحاط بالكثير من صور الحياة ؟  
إن أحسن ما تعلق به حل هذه القصيدة الجميلة  
هو أن ندعو إلى إعادة قراءتها واستعادتها مرة ومرة ؛  
فلأنها كالوردة تشم ولا تقتصر . ولعل تحليلاً أبعد لمعانها  
ربما ذهب بطلاوة عبارتها وحلاوة ألفاظها .  
وكم في أدبنا الشعبي مثل هذه من قصائد وقصائد !

...

## مُطَالِيعُ الْكَافُورَاتِ

وكيف تصوّر نفسيّة المتنبّي

بقام الدكتور يوسف خمليف

ذكرياته الضائعة، وبناجي صاحبه التي شاركتها في الحياة  
بها ، وعهوده التي ولت ولم تبق منها إلا آثارها .

ثم تطورت هذه المقدمة الطليّة ، فأصبحت شيئاً  
تقليدياً يحرص الشعراء على يده قصائدهم به ، وأصبح  
الحديث عن الحب والمرأة « اللحن المميز » للقصيدة  
العربية في صورتها التقليدية سواء تأثرت حياة الشاعر بهما  
أو لم تتأثر . ولم يستطع تطور الشعر العربي ، ولا تعدد  
مدارسه الفنية ومذاهبه — أن يغير من هذه المقدمة  
التقليدية . غاية ما في الأمر أنها كانت تنحرف أحياناً  
عن صورتها الطليّة القديمة إلى صورة غزلية خالصة ينسب  
فيها الشاعر بصاحبه ، ويصف جمالها وحبها . وعلى  
الرغم من محاولات بعض الشعراء الخروج على هذه المقدمة

إلا سبع سنين ! مدة قصيرة لا شك إذا قورنت بما انقضى  
من مدة حبسه ، وإن كان محكوماً عليه بالمؤبد مثلاً فإنه  
يكون قد أفرج عنه تقريباً إذا لم يكن قد بقى له غير  
سبع سنين !

وفي بقية القصيدة معانٍ رمزية كثيرة يثير بها الشاعر  
إلى لعب الورق رمزاً إلى الحظ و ( الزهر ) حين يعاكس  
ويؤدى بصاحبه إلى الخسران . والمعروف أن لاعبي القمار  
يرعون في أوراق بعينها يلزمها حظهم : فالأس والدور  
والتريس لكل منها ( حريف ) ، والأربعات والخمسات  
والستات لكل منها حريف . والذي يسوء حظه في اللعب  
يحرق ( البنط ) . والقاعدة العامة أن ( الزهر ) أي الحظ

يجري العرف الفني في الشعر العربي القديم على أن  
تبدأ القصيدة بمقدمة غزلية ، وكانت هذه المقدمة في أول أمرها  
أثراً من آثار البيئة الصحراوية التي ظهر فيها الشعر العربي ،  
تلك البيئة التي كانت الرحلة خلف مواقع الغيث ومنابت  
الكأأ عنصرأ أساسياً من عناصر حياتها ، وجزءاً لا يتجزأ  
من طبيعة العيش فيها ؛ فلم تكن هذه الرحلة التي كانت  
تحدث لأسباب اقتصادية تمر هادئة في حياة القبيلة  
العربية ، وإنما كانت تخلف وراءها ذكريات باقية  
في نفوس شبابها ، وانفعالات عنيفة كانت تملؤها بشى  
العواطف والشاعر .

وكان الشاعر العربي إذا ما دفعته ظروف الحياة  
إلى المرور بمواطن شبابه وقف على أطلالها الدارسة ينيكى

على نعم واحد ، وسنحاول هنا أن نرى كيف تصور مطالع كافورياته هذه الألوان المختلفة من حياته النفسية . فارق المتنبي سيف الدولة ، ذلك الأمير العربي الكريم النبيل الذي تمثل فيه الصورة المثالية للحاكم العربي ، ووجد فيه المثل الذي كان يفقده في غيره من الأمراء الأعاجم الذين كانوا يسيطرون على أرجاء الدولة الإسلامية في عصره . فارق المتنبي سيف الدولة هارباً من كيد الحاشية المتنفذة حوله ومكرهم ، إلى كافور ، ذلك العبد الأسود الأعجمي الخصب البطين الذي تمثل فيه أسوأ صورة للحاكم ، صورة العبد الذي خدمه الحظ وساعدته الأقدار حتى رفعت به إلى حيث لا يستحق ، وممت به إلى حيث يجب ألا تسعوا به .

ويدخل المتنبي مصر في سنة ست وأربعين وثلاثمائة ، وفي نفسه مشاعر متباينة وعواطف شتى : حزن وحسرة وأسف على فراق ذلك الأمير العربي بعد تلك الأعوام السبعة البعيدة التي قضاه في ظلالة ، وغضب على أولئك الوشاة الذين كادوا له ، ومكروا به ، وكذبوا ما بينه وبين الأمير من صفاء ، وعتب على الأمير ، إذ استمع إلى هؤلاء الوشاة . فغدر به وتنكر لإخلاصه ووفائه له ، ثم سحق على ذلك الحظ العائر الذي فرق بينه وبين أميره المحبوب ، وباعد بينه وبين الحياة السعيدة التي كان يحياها معه ، واعتزاز بالنفس التي تأتي الهوان وترفض اللذ ، وطمع في آمال واسعة عريضة . وتحت تأثير هذه المشاعر والأحاسيس نظم المتنبي قصيدته الأولى في مدح كافور :

كني بك داء أن ترى الموت شافيا  
وحسب المنايا أن يكن أمانيا

وهو مطلع يجافي الذوق الواجب على شاعر الأمير في أول مدحة يمدحه بها ، ومع أن المتنبي إنما يخاطب نفسه على سبيل « التجريد » فإن استخدام ضمير المخاطب في مجال الحديث عن الموت والمنايا في مثل هذه

الغزلية ، وإعلاهم الثورة عليها — ظلت هذه المقدمة التقليدية تفرض سلطانها القوي على الشعر العربي فترة طويلة من تاريخه ، وظل الشعراء يحرصون عليها في أكثر قصائدهم . والمتنبي واحد من هؤلاء الشعراء الذين حرصوا على هذا التقليد القوي في أكثر قصائدهم ، وعلى الرغم من فعולה المتنبي الفنية ، واعتداده الشديد بشخصيته — لم يفكر تفكيراً جدياً في التخلص من هذه المقدمة أو الخروج عليها ، وإنما ظل كغيره من الشعراء يبدأ كثيراً من قصائده بها . غاية ما في الأمر أنه كان يفكر أحياناً في التمرد عليها ، ولكنه سرعان ما يعود إليها .

ونحن لا نعرف في حياة المتنبي امرأة أحبها وتغزل فيها ، أو — على الأقل — لا نجد له شعراً غرامياً خالصاً نستطيع أن نقف عنده لنقول : هذه هي أصداء غرام المتنبي ، وهذه هي ملهمته . وإن يكن بعض مؤرخي الأدب العربي يظنون أنه كانت بينه وبين أخت سيف الدولة صلة غرامية .

ومهما تكن الحقيقة فالشيء الذي بين أيدينا هو أن المتنبي جرى على تقليد القدماء في الحرص على هذه المقدمة الغزلية في كثير من قصائده .

ولكن هناك ظاهرة تسترعي النظر في مقدمات المتنبي ، ويستطيع الدارس لشعره أن يجد فيها مجالاً للدراسة النفسية خصبة ثمينة ؛ فقد كان المتنبي يتخذ من بعض هذه المقدمات مجالاً للتعبير عن نفسه ، والتخفيف مما يطويه في أعماقها من مشاعر وانفعالات .

وأشد ما تبدو هذه الظاهرة في كافورياته : ففي هذه الكافوريات رسم المتنبي صوراً رائعة صادقة لنفسه وما يدور فيها من مشاعر وانفعالات ؛ فطالع هذه الكافوريات ليست في حقيقة أمرها مقدمات تقليدية وإن تكن كذلك في ظاهرها ، ولكنها صور وأصداء لنفسه في هذه الفترة من حياته .

وحياة المتنبي النفسية في مصر حياة ذات ألوان متعددة مختلفة ، لم تستقر على حال واحدة ، ولم تمض

المرعة ، وهو الذى أكرم مناه ، وليس من الوفاء أن  
يقدر المرء بصديقه ، ولكن المتنبي لا يملك أن يصرح  
بهذا فى قصيدة يوجهها إلى كافور ؛ وإذن فليكن  
الحديث فى ذلك الأسلوب التقليدى الذى جرت عادة  
الشعراء على استخدامه فى مطالع قصائدهم ، أسلوب  
النسيب والتحدث عن الحب والمرأة :

حيبتك قلبي قبل حبك من نأى

وقد كان غداراً فكأن أنت وافيًا

وأعلم أن البين يشيكك بعده

فلست فؤادى إن رأيتك شاكية

فإن دموع العين غدرٌ برها

إذا كن لئير الغادرين جواريا

إن الحديث هنا - وإن يكن فى ظاهره حديثاً عن  
الحب والمرأة - حديث عن سيف الدولة ، لا شك فى  
ذلك ، وما الحبيبة الغادرة التى يشكو بعدها ، ويكى  
عليها - سوى رمز لسيف الدولة ، وما هذا الحب الذى  
يصوره المتنبي فى هذه الأبيات سوى ذلك الحب الذى  
كان يربط بينه وبين سيف الدولة . وعلى الرغم  
من هذه المحاولة التى يتكلفها المتنبي لإخفاء حقيقة نفسه  
بما يصطنعه من أساليب القدماء فى النسيب تأبى  
الحقيقة إلا أن تظهر سافرة فى البيتين التاليين اللذين  
يسوقهما مساق الحكمة والمثل ويتحدث فيهما عن الجود  
والمال والحمد والسخاء والتساعى ؛ فهذه كلها معان  
لا صلة لها بالحب والغزل ، ولكنها وثيقة الصلة بالمدح  
والعطاء ، أو - بعبارة أخرى - وثيقة الصلة بسيف  
الدولة والمتنبي الشاعر المادح لا الشاعر العاشق .

ويعود المتنبي مرة أخرى إلى محاولته السابقة للتصويه  
والتضليل والتعمية ، فيتحدث عن الحب والشوق والود  
والصفاء والإخلاص والوفاء ، فيصنع لقلبه بأن يخفف  
من شوقه إلى هذا الحبيب الغادر الذى يصفيه الود  
وهو أبعد الناس عن الصفاء ، والحبيب هنا هو أيضاً  
سيف الدولة :

المناسبة يُعد بعيداً كل البعد عن الذوق ، ومثيراً للتشاؤم  
والانتقاص فى نفس الأمير الذى توجه القصيدة  
إليه ، ولكنها نفسية المتنبي الحزينة التى صوّرت له الجوى  
النفسى الذى يحيط به جواً أصفر شاحباً يشيع فيه شحوب  
المرض وصفرة الموت .

ويستمر المتنبي فى تصوير محنته ، وتأخذ أعماق  
نفسه فى نفث مكبوتاتها الدفينة ، وتأخذ أسرارها فى  
التسرب إلى عباراته لتكشف عن مشكلته النفسية الحقيقية :  
تمنيها لما تمحيت أن تترى

صديقاً فأعيا أو عدواً مداجيا

إن مشكلته إذن ليست مشكلة المرض والموت ،  
ولكنها مشكلة الصداقة التى يشنأها فلا يحدها ، إنه  
يبحث عن صديق مخلص يصفيه المودة ولكنه لا يحده ،  
بل إنه يبحث عن عدو يداجيه ولا يصارح له بالعداوة فلا  
يحده أيضاً . إن الحياة أصبحت فى عيبه أعداءه يحصون  
به ، ويسمون الآبار فى طريقه . لقد أخلص الولاء  
لسيف الدولة ، وأثره بحبه ووده ، ولكنه تنكر له واستمع  
إلى وشايات أعدائه فيه ، وانقلب الصديق عدواً ،  
وتحولت المودة إلى عداوة سافرة .

ثم ثور نفس المتنبي على هذا اليأس الدليل ، وتبيح  
فيها معانى السخط والتمرد والمغامرة ، بل معانى الحياة  
الدافقة العاملة الإيجابية ، وتخنى منها عوامل الضعف  
والتردد والانحياز والإحساس بالعزلة والسلبية والانطوائية ،  
فيصرح بأن السيف والرمح والحيل هى الوسائل التى  
تخلص المرء مما يلم به من ذلة وهوان ، ومن أضاع هذه  
الوسائل فليرض بأن يعيش ذليلاً مهيناً :

فما يتفجع الأمد الحياء من الطوى

ولا تُتقى حتى تكون ضواريا

وما الحياة سوى قصة مغامرة جريئة لا تعرف  
التردد ولا اليأس ولا الجرى خلف الأوهام النائمة الخاملة ،  
ولكنها تعرف القوة والعزم والجراحة والإقدام .  
ولكن سيف الدولة ليس بمن يهون على المتنبي بهذه

أقبل اشتياقاً أيها القلب ، ربما

وأنتك تصنى الود من ليس صافيا

ويعلل المتنبي لهذا الوفاء الذى يملأ عليه أرجاء نفسه ويجعله يحن إلى من لا يبادل له الود والصفاء ، بأن هذه هى طبيعته ، فقد خلقه الله ألوفاً لورجع إلى صباه لتفارق شبيهه « موجع القلب ياكيا » .

وتعنى الأيام ، ويتنظر المتنبي من جمادى الآخرة سنة ست وأربعين وثلاثمائة إلى آخر رمضان من السنة نفسها ، ولم يحقق له كافور آماله البعيدة التى كان يطمح فيها ، والتى صرح له بها فى قصيدته السابقة ، فلم يكن المتنبي متواضعاً فى آماله ، بل كان مسرفاً فيها أشد الإسراف ، إنه لا يريد من كافور مالا ، ولكنه يريد أن يوليه أمر ولاية من الولايات : وغير كثير أن يزورك راجل

فيرجع ملكاً للمراقين وإلياً

ولكن كافورا كان سياسياً دامية ، فهم كل ما كان يطمح فيه المتنبي وتجاهله ، ولعله فهم مقدمة قصيدته السابقة كما فهمناها نحن ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يقطع عليه الطريق ، وإنما مد له من حبل الأمل ، وبسط له فى مجال الرجاء ، ليستغله فى سبيل الدعاية له ، وليتخذ منه سلاحاً ماضياً أمام خصومه وأعدائه .

وفى شوال من هذه السنة أنشد المتنبي كافوراً بديته المشهورة التى يقول فى مطلعها :

من الجأذر فى زى الأعاريب

حمر الخل والمطايا والجلابيب

ومطلع هذه القصيدة غزل فى البدويات الممنعات وحديث عن مغامراته البحرية من أجل الوصول إلهن ، وتفصيل لحن على الحضريات المتصنعات ، ذوات الحسن المجلوب ومضغ الكلام وصيغ الحواجب وصقل الأجساد . والأمر الذى لا شك فيه عندى أن المتنبي بهذه الموازنة بين البدويات والحضريات إنما يرمز إلى موازنة أخرى

بين حياته الجميلة التى أحبها وارتاح إليها فى ظلال سيف الدولة الأمير العربى الذى كان يرى فيه — كما قلنا من قبل — حاضى حى العروبة ، ورمزاً للنهضة العربية فى ذلك العصر الذى سيطر عليه الأعاجم ، وبين حياته الجديدة إلى جوار كافور ، ذلك العبد الأعجمى الذى أخفت تمويهاات الحضارة حقيقته ، وصيغته صبغة صناعية غير طبيعية كأنها تلك الصبغة التى تكسو الحضريات بحسن صناعى مجلوب ، فهذا الغزل فى البدويات ليس — فى حقيقة أمره — سوى حنين إلى تلك الحياة العربية الطبيعية التى قضائها فى تلك الإمارة العربية فى ظلال أميرها العربى أو — كما أطلق عليه فى بعض قصائده — « أمير العرب » ، وهذه السخرية من الحضريات ليست سوى أصداء لضيق المتنبي بحياته الجديدة فى ذلك الإقليم المتحضر الذى يتولى أمره أمير أعجمى ، تلك الحياة التى يسودها التكلف ، ويسيطر عليها التصنع ، ويشيع فيها النفاق والخداع والتضليل وقلب الحقائق والأوضاع .

ثم ينتقل المتنبي بعد هذه الموازنة إلى رسم صورة رائعة لنفسيته يحتم بها هذه المقدمة الرمزية الجميلة :

ومن هوى كل من ليست بموهبة

تركت لون مشيبي غير مخضوب

ومن هوى الصديق فى قول وعادته

رغبت عن شحرف الرأس مكنوب

ليت الحوادث باعضى الذى أخذت

منى بحلمى الذى أعطت وتجربى

فما الحداثة من حلم بمأمنة

قد يوجد الحلم فى الشبان والشيب

إن فكرة الموازنة ما زالت تلح على المتنبي فى هذه الصورة النفسية الرائعة : إنه يوازن فى القسم الأول منها بين الصراحة والنفاق ، والصدق والكذب ، فهو يحب الصراحة والصدق ويغض النفاق والكذب حتى يفضل أن يترك شعر رأسه أبيض من الشيب على أن يصبغه

إليه وهى التى يشكى منها . ويكلفها شيئاً ليس من طباعها ، بل إنه يكلفها عكس طباعها ، فهى تأبى أن تدم حبيباً فكيف يطلب منها أن تعيد حبيباً ؟ إن صورة سيف الدولة ما زالت تلح على خيال المتنبي ، وأصدقاء الماضى الجميل معه ما زالت تملأ أذنيه رنيناً عذباً وحنيناً حزيناً .

ثم ينتقل المتنبي بعد هذا إلى تذكر رحيل أحبابه ، أو إن شئت رحيله هو عن سيف الدولة ، ويصف ما قاساه فى رحلته :

يُوداه به ما بالقلوب ، كأنه

وقد رَحَلُوا - جيد تنائر عقده

ويتحدث حديثاً غامضاً عن آماله التى كان يروم بلوغها ولكن حال دونها « غول الطريق وبعده » ، ولعله يشير بهذا إلى ما كان من نصيح بعض أصحابه له بأن يتجه شرقاً إلى بغداد ، وهى مسألة سيصرح بها بعد ذلك فى قصيدة أخرى .

ثم يفزع المتنبي بعد هذا الحديث عن أحبابه الذين باعدت الحياة بينه وبينهم إلى حديث عن فلسفته فى الحياة ، فبعد الهمة متعة لمن لم توفر له الحياة الوسائل لتحقيق ما تشبهه نفسه ، والمجد والمال متلازمان :

فلا مجد فى الدنيا لمن قل ماله

ولا مال فى الدنيا لمن قل مجده

ومشكلته التى يعانها وهى تكلفه من أمره إرهاقاً ومشقة هى مشكلة الطموح ، فإذا كان فى الناس من يرضون بميسور عيشهم ، ركابهم أرجلهم ، وثيابهم جلودهم - فلأنه من طراز غير طرازهم ؛ إنه يحمل بين جنبه قلباً ليس لهمة وآماله مدى أو حدود ، وهو فى سبيل هذه الهمة وهذه الآمال يتحمل كل شيء . ويخوض غمار المتاعب والصعاب :

وفى الناس من يرضى بميسور عيشه

ومركوبه رجلاه والثوب جلده

بغضاب أسود يخفى حقيقته ويخدع الناس عنها . وفى القسم الأخير من هذه الصورة يوازن بين شبابه بما فيه من حيوية وقوة وبين مشييه بما فيه من حلم وتجربة ، ويتمنى لو ردت إليه الحياة شبابه واستردت منه حلمه وتجربته ومشيه ، ومع ذلك فمن ذا الذى يقصر الحلم على المشيب ويحرمه الشباب ؟

ثم تمر الشهور ، والمتنبي حيث هو لم تتقدم الحياة بآماله خطوة ، ولم يحقق كافور له آملاً ، فما يزال المتنبي يمشى ويسرف فى الأمانى ، وما تزال الأيام تقف فى وجه آماله وأمانيه . ويقبل شهر ذى الحجة وتوشك السنة أن تنتهى ، وتنبئ نفس المتنبي كتابة قائمة . ويساورها شعور بالقلق الغامض المبهم ، ويسيطر عليها بأس شديد وإحساس بالضيق والملل . ويغضى المتنبي إلى شعره يته كل هذه المشاعر ، ويصور فيه كل هذه الأحاسيس ، فتكون هذه المقدمة الخريزة الباسية التى استهل بها دالته التى مدح بها كافوراً :

أود من الأيام مالا توده

وأشكو إليها بيننا وهى جنده

يباعدن حياً يجتمعن ووصله

فكيف يحب يجتمعن وصدده

أبى خلق الدنيا حبيباً تديمه

فما طلبى منها حبيباً ترده

وأسرع مفعول فعلت تغيراً

تكلف شيء فى طباعك ضده

أرأيت كيف يحتال المتنبي بهذه المقدمة الغزلية ليعصور حاله النفسية التى يمر بها ، وليخفف من شحنة الحزن التى تنفيس بها نفسه ؟ إنها فى ظاهرها غزل فى حبيبة ممتعة باعدت الأيام بينها وبينه ، ولكنها فى حقيقة الأمر حديث عن سيف الدولة الذى باعدت الأيام بينه وبينه ، والذى يتمنى أن ترده إليه ، ولكنها تأبى عليه ذلك ؛ لأنها هى التى أعانت على هذا البعد وكانت جنداً للبين ، فهو يريد منها مالا تريده ، ويشكو

يفرى صاحبه على لرحاء حبلها إلى أقصاه، ثم فيه — إلى جانب هذا — تهديد خفى بالتمرد، وإنذار غير صريح بالقطيعة .

وكأنما شعر المتنبي بأن في حديثه هذا ما يسىء إلى نفسه ؛ لأن فيه اعترافاً ضمناً بأنه ما غارق سيف الدولة إلا فراراً من ضيمه ونجاة بكرامته ، وكأنما أحس شيخ الشبان يلوح في الأفق ليرسم ابتسامة خبيثة على شفاه كافور ، ابتسامة السخرية من هذا الطريد الذي ألقت به المقادير بين يديه ، قضى في محاولة جاهدة يسى من ورثها إلى استعادة منزلته وثبتت أقدامه ، يتحدث عن منزلته عند من فارقهم ، ومكانته في نفوسهم ، وكيف كان جزعهم لفراقه وبكاؤهم عليه ، سواء منهم أحبابه أو أصحابه .

ولكن نفس المتنبي التي تتجاوزها الانفعالات المتأبنة تعود تتكشف عن حقيقتها ، فوسط هذه المبالغات الصناعية المشككة تنسرب الحقيقة الصادقة لتكشف عن المشككة النفسية التي يعانها والتي حاول جاهداً أن يخفيها ، إنه ما يرال مخلصاً لسيف الدولة وفيماً لمعهد على الرغم مما ظهر من غدره به . ولكن ما حيلته ؟ إنه يحبه حباً جرّده من كل أسلحة الدفاع ، بل لقد كسر كل أسلحته حتى تركه عاجزاً عن أن يرد عليه ريمته الفادرة :

فلو كان ما بي من حبيب مقنع

عذرت ، ولكن من حبيب معمم

رمى وأتى ريمي ، ومن دون ما أتى

هوى كاسر كنى وقوبى وأسهمى

وما هذا الحبيب « المعمم » الذي يتحدث عنه سوى سيف الدولة .

ويندفع المتنبي بعد هذا في سرد طائفة من الحكم تأخذ أحياناً صورة حديث عام عن النفس الإنسانية ، وأحياناً أخرى صورة حديث خاص عن نفسه هو ، ولكنها — في كلتا الحالتين — أصداء نفسية لما مر به من تجارب في هذه الفترة الحافلة من حياته ، أو هي —

ولكن قلباً بين جنبيّ ماله

مدى ينتهى بي في مراد أحده

يرى جسمه يكسى شفوفاً تربته

فيختار أن يكسى دروعاً تهده

بكلفى التهجير في كل مهمه

عليق مراعيه وزادى ربه

إن نفسية المتنبي الطموح واضحة في هذه الأبيات وضوحاً قوياً . إنها تعبير صادق عن طموحه ، ولكنها تعبير صادق أيضاً عن قلقه الذي كان يطوف بنفسه في تلك الفترة من حياته ، وكأنها إنذار لكافور بأنه لن يقنع بما هو فيه من ميسور العيش ، وبأن نزعة المغامرة ما زالت في نفسه في سبيل آماله البعيدة التي لا حدود فيها .

وتنتهى السنته ، وما يزال المتنبي حيث هو ، وتضيق نفسه بهذا الوضع الذي انتهى إليه ، وتلح على نفسه صورة سيف الدولة إلحاحاً عنيفاً . ويستشعر الندم على فراقه . ولكنه في الوقت نفسه لا يقطع الأمل من كادور ، غير أن الهدوء السابق الذي كان يصطلمه إبقاء على مودة كافور يأخذ في التحول إلى ثورة جارقة تبدأ بوادرها في الظهور ، وهي ثورة فيها غضب للكرامة ، وتهديد بالقطيعة ، وإنذار بالتمرد . ويفزع المتنبي إلى شعره في ثورة مكبوتة يحاول جاهداً أن يثقل عليها ليصور هذه المعاني التي كانت تملأ عليه نفسه في مطلع قصيدته التي أنشدتها كافوراً في مستهل سنة سبع وأربعين وثلاثمائة :

فراقٌ ومنٌ فارقتُ غيرُ ملحمٍ

وأُمٌّ ومنٌ يعمتُ خيرٌ ميمم

إن المتنبي في مطلع هذه القصيدة لا يتحدث عن الحب والفراق ، ولكنه يتحدث عن ماضيه مع سيف الدولة وحاضره مع كافور حديثاً فيه حنين إلى هذا الماضي وأسف عليه وإبقاء على ذكره ، وفيه بقية من أمل في هذا الحاضر يحاول صاحبها أن يبقى عليها وأن



كافور فيمضي في رسم صورة للصديق الذي يحبه ويرتاح إليه يختتمها بهذا البيت الذي كان يطمع - في أغلب الظن - في أن يثير في نفس صاحبه تفكيراً طويلاً في آماله التي يرتجها منه :

وما كل هاو للجميل بفاعل

ولا كل فعال له بتمتم

إن فاعل الجميل - في رأى المتنبي كما يصوره لكافور - ليس من يرغب في فعله فحسب ، وليس أيضاً من يقدمه ناقصاً ، وإنما هو من يقدمه تاماً كاملاً لا نقص فيه .

ونعنى الأيام بالمتنبي بعد ذلك وهو في حيرة من أمره وأمر صاحبه : إن كافوراً يفتقد عليه المال والجواهر ويحفل إليه العطاء والهدايا ، ولكن ليس هذا ما يطمع فيه المتنبي ؛ إنه يطمع في شيء أكثر من هذا ، إنه لا يريد هذا العطاء الذي كان ينال مثله عند سيف الدولة ؛ ولكنه يريد عطاء من لون آخر يساوى هذه النصيحة التي كان يظن أنه يقوم بها بمدحه لهذا العبد الأسود الوصلى النضى . لقد كان المتنبي يشعر شعوراً قوياً بأنه أكرم من بمدحه وأكبر منه نفساً ، وأنه لم يخلق ليكون شخصاً عادياً كسائر الناس ، وإنما خلق ليكون ملكاً من الملوك ، وكان يعتقد أن قيمة شعره أغل كثيراً من تلك العطايا التي يبها له كافور ، بل أغل من قيمة كافور نفسه ، ولئن كان قد رضى من سيف الدولة بمثل هذه العطايا - إنه لم يفعل هذا إلا لأن سيف الدولة هو سيف الدولة ، أما إذا كان نصيبه من كافور كنصيبه من سيف الدولة فلخير له أن يعود إلى سيف الدولة ؛ حتى لا يعيش حياته في مغالطة لنفسه ومخادعة لها .

تحت تأثير هذه الحواطر وفي ظل هذه الأفكار نظم المتنبي قصيدته البائية التي أنشدنا كافوراً في شوال من سنة سبع وأربعين وثلاثمائة :

بعبارة أخرى - مفاتيح لنفسيته وما يخلق دونها من أبواب ، وليست هذه الحكم مجرد حكم متراسة برصع بها المتنبي جيد قصيدته ، أو يحاول بها أن يظهر براعته ومقدرته على فلسفة الفكرة وتركيز المعنى ، ولكنها - قبل هذا كله - صور نفسية دقيقة يرسم فيها نفسه ، ويحلل نفسية سيف الدولة ، ويحلل تعليلاً نفسياً موقف كل منهما من صاحبه . إن المشكلة بينهما ترجع - من ناحية - إلى سوء الظن الذي سيطر على سيف الدولة فتركه يصدق أوهامه ، ويعادى أصحابه بقول أعدائه ، ويعيش في ليل مظلم من الشكوك ، كما ترجع - من ناحية أخرى - إلى حرص المتنبي على كرامته ، وتمسكه بها ، إنه إنسان مخلص لأصحابه ، ولكنه مخلص لكرامته أيضاً ، إنه لا يقابل جهل صاحبه بجهل مثله ، وإنما يصطنع معه الحلم ويتركه لتأنيب الضمير ولذعات الندم ، غير أنه في الوقت نفسه لا يحتمل عبوس أحد في وجهه ، وإنما يقابل هذا العبوس بهجرة وتركه . وعلى شفثه ابتسامة السخرية منه والأسف له ، بل الانتصار عليه ، انتصار النفس الكريمة للتسامية المترفة على النفس الصغيرة الضعيفة المظلمة . أرايت كيف يستغل المتنبي هذه الحكم في تصوير نفسيته ونفسية سيف الدولة . وتحليل الدوافع النفسية للمشكلة التي قامت بينهما ؟ ولكن ألست تحس أن في هذا الحديث عن قصته مع سيف الدولة إشارات لقصته الجديدة مع كافور أيضاً ؟ لقد كان المتنبي بارعاً حين عرض قصته مع سيف الدولة في هذا الأسلوب من الحكم التي تعد في الوقت نفسه خلاصة لتجربته الالئمة التي مر بها يقدمها نصيحة لصديقه الجليل حتى يرتفع بنفسه عن ذلك الصغار والضعف والاحتمار الذي تردى فيه صديقه القديم . إنه ينصحه ألا يجعل للظنون والأوهام وشايات الأعداء سلطاناً عليه ، ولا كانت العاقبة هي العاقبة ، فإزال المتنبي مستعداً للقيام بالدور الذي قام به من قبل . وكأنما يريد المتنبي أن يؤكد هذا الإحساس في نفس

أغالب فيك الشوق، والشرق أغلب

وأعجب من ذا الهجر، والوصل أعجب

أما تغلط الأيام في بأن أرى

بغيباً ثنائى أو حبيباً تقرب ؟

وهو مطلع يتجه فيه الخطاب — بدون شك — إلى سيف الدولة ، ويعبر عن حيرة نفسية بين ماضٍ جميل وحاضر عجيب ، وعن حنين قوى إلى ذلك الماضى الذى انفصل عنه ، وحسرة وندم على ذلك الانفصال . إن المتنبي يغالب في صاحبه القديم شوقاً يغلبه على أمره ، ويعانى حنيناً يجعله يعجب من ذلك الهجر الذى حال بينه وبينه ، ويرى في قربه من صاحبه الجليل أمراً أشد عجباً ، وكأنه يقول : أليس عجيباً أن أفارق سيف الدولة لأتصل بكافور ؟ أليست هذه مهزلة أعيش فيها ؟ بل إنها مهزلة ، ولكنها كانت تثير في نفس المتنبي جوا من التشاؤم وسوء الظن بالحياة ؛ إنه يرى الحياة تسير في عكس مراده ، فتبعده ~~عن~~ <sup>بالحياة</sup> ~~بالحياة~~ <sup>بالحياة</sup> وتقربه من ينفص ، وهو يتمنى لو غلظت الحياة في اتجاهها معه ، فقربت إليه من يحب ، وباعدت بينه وبين من ينفص ، وما ذلك البغض الذى يتمنى البعد عنه سوى كافور ، وما ذلك الحبيب الذى يتمنى القرب منه سوى سيف الدولة .

ويزداد الحنين في نفسه إلى ذلك الماضى البعيد ، فيفزع إلى ذكرياته التى يختزنها في نفسه ليعيش عليها . ويتذكر تلك الذكري الحساسة ، ذكرى رحيله عن سيف الدولة إلى كافور ، فيتحدث عنها حديثاً فيه حنين وحسرة وأسف ، حنين إلى ذلك الذى جفاه وقد كان أحق الناس به ، وحسرة وأسف على ذلك الطريق الذى تجنبه وهو أهدى الطريقين ؛ ثم يستطرد إلى وصف جواده الذى كان صديقاً وثيقاً مخلصاً له في رحلته هذه ، ويستغل هذا الحديث ليتحدث عن الصداقة وندرتها في هذه الحياة ، وكيف يخدع الصديق في مظهر صديقه ، فيشغل به عن جوهر نفسه وحقيقتها الداخلية :

وما الخليل إلا كالصديق قليلة

وإن كثرت في عين من لا يجرب

إذا لم تشاهد غير حسن شياتها

وأعضائها فالحسن عنك مغيب

وما من شك في أن هذا الحديث عن الصداقة ليس إلا صدى لتلك التجربة النفسية المريعة التى مر بها المتنبي في هذه الفترة من حياته ، والتى جعلته ينظر إلى الصداقة بمنظار جديد فيه شيء من التشاؤم وسوء الظن بالناس ؛ لقد خدعته الحياة حين خيلت له — قبل اكتمال تجربته — أن الأصدقاء كثيرون ، ولكنه يدرك الآن — بعد اكتمال هذه التجربة — أنهم أقل مما كان يظن ، وأن الصداقة الحق نادرة كندرة الخليل الجليل ، وأن مر الخديعة يرجع إلى تلك الظواهر التى تخدع الإنسان عن الحقائق .

ولكن ليس هذا كل شيء ، وإنما هناك شيء آخر يوحى به البيت الثانى ، ففيه دلالة نفسية على إحساس المتنبي بعدم فهم الناس له وعدم تقديرهم إياه ؛ لقد ظلمه الناس ولم يحسنوا فهمه وتقديره حين شغلوا بظااهره عن نفسه الداخلية التى يعملها بين جنبيه وما فيها من حسن وجمال ، ولو أنهم فهموا نفسه على حقيقتها لوضعوه حيث يجب أن يكون ، أو — بعبارة أدق — لرفعوه إلى حيث يجب أن يرفع ، وكأنه بهذا يثير الأسف والندم في نفس سيف الدولة على ما صدر منه نتيجة لعدم فهمه له على حقيقته ، ويثير التذكير في عقل كافور حتى يحسن فهمه وتقديره ؛ وإذن فالبيت ليس حديثاً عن الخليل كما يتبادر إلى الذهن في حدود مفهومه القروى ، وإنما هو — في حدود المفهوم النفسى — حديث عن المتنبي وصاحبيه .

وترفع موجة التشاؤم والقلق في نفس المتنبي ، ويرى بمنظاره الأسود الدنيا داراً للعذاب والشقاء والشكوى والقلق ، فيندفع في تصوير هذه المشاعر القائمة لعله بهذا يخفف عن نفسه آلامها ، وينفص عنها أحزانها .

فعلًا على هذا المدح، فلم تترك له سوى ثلاثة أبيات في ختام القصيدة، ولم تكن هذه الأبيات الثلاثة في حقيقة أمرها مدحاً بقدر ما كانت استجداء صريحاً واستعجالاً للعطاء الذي تأخر عنه. ويبدو أن المتنبي أدرك أنه قد أخل بالتوازن التقليدي بين المقدمة والموضوع وأساء بناء قصيدته التي، فطواها ولم ينشدها كافوراً، ولكننا - مع ذلك - نغفر للمتنبي هذه الإساءة؛ فقد كانت السبب في هذه الصورة النفسية الرائعة التي رسمها المتنبي في مقدمة قصيدته، والتي لم يكن من الممكن أن تتحقق لها هذه الروعة لولا هذه الإساءة.

ثم تبدأ نفس المتنبي، وتخف حدة انفعالاته، فيخلو إلى فنه ليبيته لوناً من التفكير الفلسفي الهادئ في الحياة والأحياء، لعله يستطيع أن يقنع نفسه بأن تحفظ بهدوها، فتكون هذه القصيدة الهادئة العميقة التي خلا فيها لنفسه تماماً فلم تشها شائبة من مدح أو استجداء، والتي كان طبيعياً أن يطويها أيضاً ولا ينشدها كافوراً:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا

وعناهم من شأنه ما عنانا

إن المتنبي يسلي نفسه بهذه القصيدة، ويسرى عنها همومها، فما هو بواحد دهره فيها أصابه؛ فمن قبله شغل الناس بالحياة كما شغل هو بها، ثم تولوا جميعاً بغصة منها ومرارة، وإذا كانت الحياة قد سرت بعضهم أحياناً فإن من طبيعها أن تعود إلى إحسانها فتكدره، والناس أنفسهم لما طبعت عليه نفوسهم من طمع وتنافس يعينون الحياة على الإساءة؛ فهم الذين يركبون السنان في كل فتاة ينبت الزمان، وعلى ذلك فهل تستحق الحياة كل هذا التعادي من أجلها، وكل هذا التضاني في سبيلها؟ إن الحياة فانية زائلة، وللموت مصير كل حي فيها، وخير للإنسان أن يعيش بشيئين أو يموت في سبيلهما: الكرامة والشجاعة.

ولكن يبدو أن المتنبي لم يقنع المتنبي؛ فقد قدت

وهو يرد كل هذا إلى بعد آماله، فكل بعيد الهم في هذه الحياة معذب شقي، وإنه ليتمنى على الدهر أن تهدأ حياته ولو فترة قصيرة حتى تزول أسباب الشكوى من نفسه التي تكاثرت المصوم عليها، واستبدت بها عوامل القلق.

وتمر الأيام على المتنبي بعد ذلك ثقيلة طويلة مملة. لم تحقق له أملاً من آماله العريضة التي طال حديثه عنها، والتي كان كافور يستمع إليها بأذن ثم يتخلص منها بالأذن الأخرى.

ويشدد يأس الشاعر من الحياة، وضيقه بها، وسخطه عليها؛ ثم يكون رد الفعل الطبيعي لهذا كله لوناً من الاستهتار بالحياة، والاستخفاف بها، والسخرية منها. فما الذي ينتظره منها بعد هذا كله؟ لقد فرقت بينه وبين أهله ووطنه وأحبابه ونداماه، ومع ذلك لم تحقق له أملاً من آماله، وليس من المنتظر أن تحقق له شيئاً لأن آماله بعيدة بعداً تعجز الأيام بصها معه عن بلوغها؛ وإذن فما اهتمامه بها؟ إن العاقل منها من يفهمها على حقيقتها ولا يجعلها تخدعه بزيفها، بل إنه من يحض في غير عاني بها أو مكثرت. وأخذ المتنبي ينظر إلى الحياة بمنظار آخر؛ لقد تهاوت مثله القديم، وتراعت له أوهاماً ساذجة وأحلاماً غريبة، وكان الحب واحداً منها، حب سيف الدولة الذي شغله فيها مضى من حياته، وطبع نفسه بطابع الحنين والحزن والأسف، وأثار فيها القلق والاضطراب والحيرة.

تحت تأثير هذه المشاعر، وفي ظل هذه الأفكار، وفي هذا الجو النفسي النائر العنيف - نظم المتنبي قصيدته التونية الرائعة التي يقص فيها قصته مع سيف الدولة في هذا الضوء الجديد:

بمّ التعلل لا أهل ولا وطن

ولا نديم ولا كاس ولا سكن؟

وهي قصيدة طالت مقدمتها طويلاً غير مأكوف حتى أوشكت أن تطفي على مدح كافور، بل لقد طغت

لتجرف أمامها كل ما تشابك فيها من أعشاب اليأس  
والهزيمة ، وطحالب الخور والتردد . إنها فلسفة القوة  
والإيجابية العاملة تحطم كل معاني الضعف والسلبية  
المتخاذلة من نفس المتنبي ، أو هي ثورة الأسير على  
القييد ، وتمردة على الأصفاذ ، لينطلق في القضاء  
الرجيب ، فضاء الحرية والعمل والحياة :

ذرائق وقفلة بلا دليل

ووجهي والهجير بلا لثام  
فإني أسترى بذي وهذا

وأعقبُ بالإناعة والمقام

إنها مفامرة جديدة يفكر فيها ليتخلص بها من  
سجن كافور ، ويغفر من وجهه الأسود ونفسه اللثيمة .  
وإنه لقادر عليها لا يعجزه شيء دونها ، فهو خير  
بمسالك الصحراء يستطيع أن يهتدي فيها دون دليل ،  
وهو جريء لا يخشى اقتحامها دون حماية ، وحسبه الله  
ربه يحميه فيها . وسيمه الصارم يستعين به على مواجهة  
أخطارها . إنه يريد أن يفارق أولئك الذين نزل بهم  
ليكرموا فلم يجد عندهم سوى البخل ، وكفاه عيشاً في  
هذا الجو الموبوء الذي يسوده النفاق والخلداع ، والذي  
تفاوت فيه مثاليته الأخلاقية حتى اضطُر إلى مجازاة  
الناس في ربايهم ، وأصبح الشك وسوء الظن الصلة  
التي تربط بينه وبينهم .

هذه كلها أصداء لحياة المتنبي مع كافور ، وهي  
أصداء سيرتفع دويها بعد ذلك حين يصرح المتنبي بأنه  
يأثف من أخيه لأبيه وأمه « إذا ما لم يجد من الكرام » ،  
وبأن أشد ما رآه من سيوب الناس « نقص القادرين  
على التمام » .

ثم يحتم مقدمته هذه برسم صورة حياته في مصر ،  
تلك الحياة الخاملة التي فُرض عليه فيها الاستقرار الملل ،  
والإقامة الفارغة ، والتي لم يجد فيها سوى قلة الأصدقاء ،  
وكثرة الحساد ، وسقم القلب ، واعتلال الجسم ، وفقد  
الحوية والنشاط ، ولكن همه — بالرغم من هذا كله —

نفسه هنيئها مرة أخرى ، وعادت إليها الانفعالات  
الحادة التي حاول أن يتخلص منها ، وعاد هو إلى  
الاضطراب والحيرة والقلق النفسي ، وأخذ اليأس يحل  
في نفسه قائماً شديداً ليحس منها شيئاً فشيئاً بقايا  
الأمل . وبدأ يتباعد عن كافور ، ويعد يديه  
لينفضهما من أمانيه التي طالما حلم بها وعاش لها .  
وفي هذه الأثناء ألت به الحمى فأضافت إلى محنته  
النفسية محنة جسمية ، وتجمس في نفسه شعور بالغربة  
والوحشة ، ولعت في ذهنه فكرة الفرار والمغامرة  
من جديد ، ووضى إلى فنه يحل إليه ليسجل فيه هذه  
الموجات النفسية التي كانت تتدفق في أعماق نفسه .

فكانت ميته المشهورة الممتازة التي نظمها في  
آخر سنة ثمان وأربعين وثلاثمائة :

ملوكنا يحل عن الملام

ووقع فعاله فوق الكلام

ومع أن موضوع القصيدة الأساسي هو وصف هذه  
الحمى التي ألت به ، فإن هذا الموضوع لم يشعر من  
القصيدة سوى أبيات قليلة في وسطها ، أما مقدمتها  
وخاتمها فقد شغلها المتنبي بحديث عن نفسه وما يدور  
فيها من ثورة وقلق واضطراب . وكأنما كان المتنبي  
مشغولاً بالآلام النفسية أكثر من شغله بالآلام الجسدية .  
ومن هنا كانت هذه القصيدة صورة نفسية رائعة إلى  
أبعد ما تكون الروعة ، لقد أثارت الحمى ذكريات  
المتنبي الكامنة ، وأشعلت النار الدفينة في أعماق نفسه ،  
وجعلته يفكر في محنته النفسية ، بل جسدت إحساسه بها  
تجسداً شديداً .

والمقدمة الطويلة التي قدم بها لموضوع قصيدته  
الأساسي ، والتي بلغت عشرين بيتاً من واحد وأربعين —  
ليست غزلاً ولا نسيباً ولا حديثاً عن سيف النولة ،  
فلم يعد في نفس المتنبي الحزينة الثائرة مجالاً لشيء من  
هذا ، وإنما هي حديث نفسي نائر عنيف حاد يصور  
تلك الثورة الجارفة التي أخذت تعتاج نفس المتنبي

من قبل ويضيق به صدرًا ؛ وهو لهذا يعجب كيف  
ينم اليوم ما كان يشهى ؟ وكيف يشكو بما كان يتمناه  
حين أعجب إليه ؟ ولكنه يحاول أن يعيد إلى نفسه توازنها  
فيرى في هذا الشيب لونًا جميلًا كأنه ضوء النهار يكشف  
ظلمات الضباب ، ثم — وهذا أهم عنده — إن في جسمه  
نفسًا لم تشب بشيئه ، وإنما تستظل شابة فتية حتى يبلغ  
أقصى العمر ، وسيعجز الدهر عن أن ينال منها شيئًا ؛  
وفي الجسم نفس لا تشيب بشيئه

ولو أن ما في الوجه منه حراب  
لها ظفرٌ إن كلَّ ظفرٍ أعده  
ونابٌ إذا لم يبق في الفم نابٌ  
يُغير مني الدهر ما شاء غيرها

وأبلغ أقصى العمر وهي كتابٌ  
وهو بهذا يمدد القسم الآخر من مقدمته الذي يعبر فيه  
عن ثوبته الشخصية التي يريد أن يعلنها في وجه كافور  
لتكون آخر سهم في حخته يرى به ، أو آخر ورقة يلعب  
بها قبل القطيعة والقرار . إنه يصور لكافور قوة عزيمته ،  
وجهه للمقاومة والمطاطرة ، ومقدرته عليها ، وصبره على  
صعابها ومكارهها ، كما يعلن له أنه صاحب جد لا  
صاحب لحو ، وأن للسمر منه موضعًا « لا يناله نديم  
ولا يفضي إليه شراب » ، وأنه في سبيل الطموح والمجد  
قد خلف وراءه كل متع الحياة ولذاتها ، وأن خير  
رفيقين له في الحياة جواده وكتابه :

أعز مكان في الدنيا سرج سابع

وخير جليس في الزمان كتابٌ

وما من شك في أن المثني يشير بهذه المقدمة الطويلة  
إلى شيئين : حياته في مصر ، وتفكيره في القرار منها .  
إنه يشير في القسم الأول منها إلى تلك الأمانى التي كانت  
تداعب نفسه حين اعترم دخول مصر وقصد كافور ،  
حتى إذا ما تحقق له هذا ووجد نفسه في مصر مع  
كافور لم يجد شيئًا يرتاح إليه أو يسر به ، وأما في القسم  
الآخر فإنه يلعب لكافور بأن نفسه الأبية وشخصيته

ما زالت بعيدة ، وعزيمته ما زالت قرية .

ولم يكن طبيعيًا بعد هذا أن تصفو نفس المثني  
لكافور بعد أن كدسها اليأس والقلق وتلك الحواطر النائرة  
الحادة . وانصرف المثني عن كافور انصرافًا نفسيًا  
وانصرافًا فنيًا أيضًا ؛ فقد انقضت هذه السنة ، سنة  
ثمان وأربعين ، دون أن يمدحه إلا بتلك التوتية الغامضة  
الملتوية التي اصطنع فيها أسلوبًا عجيبًا من المدح يصلح  
أن يكون مدحًا كما يصلح أن يكون ذمًا ، وهي تلك  
القصيدة التي يهته فيها بمقتل شبيب العقيلي :

عدوك مذمومٌ بكل لسان

ولو كان من أعدائك القمران

وهي قصيدة بدأها بموضوعها مباشرة دون أن يمدح  
له بمقدمة ، ثم أقبلت السنة التالية وانقضت ولم يمدحه  
إلا بقصيدة واحدة أيضًا ، وهي تلك البائية الخميلة التي  
أنشده لإياها في شوال من هذه السنة وكانت آخر  
ما أنشده ، كما يقول الرواة :

مضى كن لي أن البياض خضابٌ

فيخني بتبييض القرون شيا بٌ

ثم انقطع ما بينهما ، ولم يلتق أحدهما صاحبه ، حتى فر  
المثني من مصر في نهاية السنة التالية ، سنة خمسين  
وثلاثمائة .

وحين ننظر في هذه البائية نلاحظ أن المثني قدّم  
بين يدي موضوعها بمقدمة طويلة نستطيع أن نقسمها  
قسمين يسيطر على كل منهما انفعال مختلف :  
ففي القسم الأول حسرة ، وفي القسم الآخر ثورة .

أما الحسرة فهي من نوع غريب ، إنها حسرة على  
أشياء كان يتمناها في شبابه حتى إذا ما تحققت له  
بعد فوات الشباب ضاقت بها وشكا منها : لقد كان يتمنى  
في شبابه أمانة غريبة ، كان يتمنى أن يحل به المشيب  
حتى يخنى شبابه ببياض شعره ؛ فقد كان يرى في شعره  
الأسود الذي يفتن الفواني شيئًا بغضًا إلى نفسه ، ولكنه  
الآن بعد أن اشتعل رأسه شيئًا أصبح ينم ما كان يشتهيه

تحتطت في النهاية على حفرة اليأس ، ليستقبل بعدها  
حياة جديدة وآمالاً جديدة . .  
هكذا كانت مطالع الكافوريات صوراً صادقة  
لنفسية المنتهي في مصر ، وما مر بها من عواطف مختلفة  
وشاعر متبانية ، وأحاسيس شتى ، رسمها في براعة  
ومقدرة تجعلان منها أعمالاً فنية ممتازة لعلها أروع ما  
قاله من شعر .

القوية لا ترضيان له حياة ذليلة أو إقامة مستكنة ،  
فباب المغامرة مفتوح على مصراعيه لكل مخاطر شجاع  
جرىء مثله .

والواقع أن المنتهي قد رسم في هذه المقدمة الى  
افتتح بها آخر قصيدة له في مدح كافور صورة دقيقة  
لما بدأ به حياته معه ولا انتهت إليه هذه الحياة ، وكأنه  
يودع بها تلك الآمال التي داعبته حيناً من الزمن ثم

...

## البراهيم ناجي صورته من شعره بقلم الأستاذ حسن كامل الصبري

بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاة الشاعر  
الطيب إبراهيم ناجي\* .

لا نجزعوا للشاعر الملهم  
ما كان إلا زائراً عابراً  
والآن قد رد إلى سربه  
الآن قد رد إلى ربه  
الآن قد أصبح في قربه  
كان فراشاً حائراً في الدفء  
فلن نجا من نارها مرة  
ما مات ، لكن صار في الأنجم  
لاي سر جاء ؟ لم نعلم  
في قدس ذلك الفلك الأعظم  
فتى إلى الخلد مشوق ظلي  
فتى لأفلاك السما يستنى  
في نورها أو نارها يرتنى  
فن لبيب النفس لم يسلم !

...

وجئتُ لها لحظات ، وأحس ناجي - رحمه الله -  
هذا الوجود ، فقال : ما بك ؟

قلت : لا شيء . . . .

ثم أردت أن أذود عن نفسه الشبح الذي طاف  
بخطايرى فقلت :

إننا نموت يا ناجي كل يوم . . . لم يمتْ أصدقاؤنا  
وأحبائنا ، وإنما نحن الميتون ، إننا نودع في كل يوم

منذ عشرين عاماً جلست إلى الدكتور إبراهيم  
ناجي\* أستمع إلى مراثيه في الشاعر الشاب المرحوم  
محمد المهنسي\* ، وأسمعه مراثي فيه ، وما كاد «ناجي»  
ينتهي من قصيدته التي قلعت لكلتي هذه أبيات منها  
حتى شعرت في نفسي باقتراب عجب وبهاجس غريب

(\*) توفى المرحوم إبراهيم ناجي في ٢٥ من مارس سنة ١٩٥٢ .

(\*\*) توفى المرحوم المهنسي في ١٤ من ديسمبر سنة ١٩٢٨ .

يا رياحا ليس يهدا عصفها  
نضب الزيت ومصباحي انطفأ !

كان « ناجى » شاعرا قبل أن يكون طيبيا ، كان  
شاعرا يقرء للدنيا ، والدنيا تطرب لتغريده ، وتسعد بنشيد  
فهو سعد بهذا النشيد ؟ وهل نعم بهذا التغريد ؟  
ثم أصبح طيبيا يداوى المرضى ، ويمسح آلامهم ،  
فيحسون العافية ، ويضحكون للدنيا من جديد ، ويقلون  
على مسراتها ويباهجها بالروح التي كانوا يقلون بها  
عليها ، فهل استطاع أن يداوى جراحه ، ويشفي آلامه ،  
ويقبل على مسرات الدنيا ويباهجها كما فعل مرضاه ؟  
لا ، وأسفاه ! . . .

لقد سدد الدهر إليه ثلاثة من سهامه ، أصابه كل  
في تلخية : في قلبه ، وفي كبريائه ، وفي صحته :

أحب . . . ولكن حبه لم يعيش ، وخلف له ذكرى  
عاشت نيز وحدته بالألم العنيف ، وتنخطفه من أحضان  
كل لذة ، لترده إلى جوعها الحزين القاتم حتى تخطفه  
الموت :

لم يا هاجر أصبحت رحيا  
والحنان الجرم والرقه فيا ؟  
لم تسقى من شهد الرضا  
وتلاقينى عطوفا وكريما ؟  
كل شيء صار مرا في  
بعد ما أصبحت بالدنيا عليا .

آه ! من يأخذ عمرى كله  
ويعيد الطفل والجهل القديم ؟  
وأصبح الشك في السعادة ملازما له في كل لحظة  
من لحظات صفوه وهناءه ، فهو يطلب إلى حبيبه في  
ساعة اللقاء أن ييكيا معا . لم هذا ؟ لأنه لم يعد يشعر  
أن له سعادة دائمة بعد أن جرح قلبه جرحا أعماق من  
الأبد ، فهو يقول :

في ما تحسن ، وفي فؤادك ما في  
فتعال تبكي أيا نجى شبابي !

مع كل حبيب راحل جزءا من حياتنا ، وبضعة من  
أعمارنا !

وساد الصمت بيننا برهة .

أجل ! لقد جمعت حين ذاك لأنى أحسست أن  
« ناجى » قد رنى نفسه حين أراد أن يثي الحمشري ،  
وما الصورة التي رسمها للشاعر المرنى إلا صورة الشاعر  
الرائى . ومر بذهنى سريعا شريط من الذكريات العذاب  
وعاد لي إلى اليوم الذي التقيت فيه وهذا الطيف العابر ،  
بهذه الدنيا ليكون شاعرا رحما ، كما كان آسيا كريما .

عرفت « ناجى » خيالا قبل أن أعرفه حقيقة ، ولم  
تختلف الصورة التي رسمتها له في الخالين أى اختلاف ،  
ولم تتباين ملامحها أى تباين ، عرفته بالخيال وأنا أقرأ  
قصائده التي كان ينشرها عام ١٩٢٧ في « السياسة  
الأسبوعية » وفي مقدمتها ترجمته الشعرية لقصيدة لامارتين :  
« البحيرة » ، ثم انقضت أعوام على هذه المعرفة البعيدة  
عن اللقاء حتى كانت سنة ١٩٣١ وكنت أشرف بعض  
أشعارى في جريدة « الوادى » التي كان يصورها الأستاذان  
عباس حلفظ وأحمد خيرى سعيد ، وكان « ناجى »  
ينشر فيها كذلك شعره ، وفي زيارة لي لدار الجريدة أبلغنى  
الأستاذ خيرى أن « ناجى » يجب أن يتعرف إلى « وما  
كاد خيرى يتصل به تليفونيا ليبلغه ويخودى حتى أسرع  
إلى دار الجريدة ، ليتلقانى في فرحة كشفت لي عن  
قلب كبير ، ونفس صافية . . . وكان لقاء ، وكان  
وفاء . . . .

لذلك شعرت عند ما سمعت هذه الأبيات بالأسى  
المرّ والحزن العميق ، لأنى أحسست أنى لا بد فاقد هذا  
القلب الكبير ، وتلك النفس الصافية . . . وتواردت على  
خاطرى أبيات كثيرة « لناجى » نظمها وهو شارد في  
عالمه الأخير قبل موته بسنوات ، مثل قوله :

يا أيها العالم الأخير  
أراحتة فيك للضمير  
أما ترى فيك من نصيب ؟  
أم موعديك من حبيب ؟

أو قوله :

هأنا جفت دموعي فاعفُ عنها  
إنها قبلك لم تبذل لحي !  
وتنلفت حوله لعله يجد الرحمة ، ولكنه يعود يائساً  
ليهتف في مرارة :

هذه الدنيا قلوبٌ جمدت  
نبت الشعلةُ والحمرُ توارى  
وتثور في قلبه كبرياؤه فيصرخ :  
لا رعى الله مساء قاسيا  
قد أراني كل أحلامي سدى  
وأراني قلب من أعيد  
ساخرًا من منمعي سخر العدى  
ومن قبل صاح مثل هذه الصبيحة ، فقال :  
وأشعري العذاب بعمق جرحي  
وأعقُ منه جرحُ الكبرياء !

• • •

عاش « ناجي » جريح الكبرياء ، كما عاش جريح  
القلب يُقطع الأيام . . . .  
يشترى الأحلام في سوق المني

وبيع العمر في سوق المموم !  
حتى أصابه السهم الثالث في صمته ، وحرار الطبيب  
في علاج نفسه ؛ وما أمر حياة الطبيب إذا لاحقه  
المرض . . . . إنه أدرى الناس بالعلّة ، وهو لا يستطيع  
أن يوم نفسه بالشفاء كما يوم مريضه فيشفي ؛ لأن  
للجهل جنة لا يبلغ أعتابها العارفون ! ومن عجب أنه  
كان يخادع الناس عن حقيقة حاله بدلا من أن يخادع  
نفسه :

ذهب العمر هباء فاذهي  
لم يكن وعذك إلا شبحا  
صفحة قد ذهب الدهر بها  
أثيت الحب عليها ومعا  
انظري ضحكي ورتقي فرحا  
وأنا أحمل قلباً ذريحا

تجري الدموع وأنت دان واصل  
كسيلهن وأنت في الغياب  
ثم يهتف به :

أقبل أذقني ما اليقين ، وهاته  
خلوا من الآلام والأوصاب  
أقبل لأقسم في حياتي مرة  
أن الذي أسقاه ليس بصاب  
لحي على هذا اليقين ! وطعمه  
بغى ، وتكذبي شئى شراني ؟  
لقد عاش على هذا الزنار المحطم حياته كلها يتناجيه :  
يا غراما كان مني في دى  
قدرا كالموت أو مطعمه  
ما قضينا ساعة في عرسه  
وقضينا العمر في مآتمه  
ما انتزاعي دمة من عينه  
واغتصابي بسمة من فمه  
ليت شعري ! أين منه مهري ؟  
أين يمضي هارب من دمه ؟

• • •

ومضى هذا القلب الجريح ين ، والدنيا تستمع إلى  
أنيبه في نشوة ، لاهية عن هذا الجريح ليتلق السهم الثاني  
في كبريائه ، فيهتف :

وأرى الطمعة إذ صوبتها  
فشت مجنونة المستقبل  
رست الطفل فأدمت قلبه  
وأصاب كبرياء الرجل  
ويصرخ في عزّة وإباء :

أعطى حريق ، أطلق بنى  
إنني أعطيت ما استقيت شئ !  
آه من قيدك أدى معصي !  
لم أبقيه وما أبقى على ؟  
ما احتفاظي بعهود لم تصبها  
والأمّ الأسر والدنيا لدى



ماذا بقائى ههنا بعد ما

نقضتُ منه اليومَ كلياً ؟

أهربُ من يأسى لكأسى اللى

أدفن فيها أمل الحيا !

...

وعاش يحس السأم ، ويشكو الحيرة بين هذه

الآلام الثلاثة فيستصرخ الوجود :

أين شط الرجاءُ يا عبابَ الموم ؟

ليلى أنواءُ ونهارى غيوم !

...

اطحنى يا سنين مزق يا حراب !

اسخرى يا حيساه قهقهى يا غيوبُ

للصبا لن أراه والهرى لن يثوب !

ولكنه يردد قليلا ، ويهتف :

يا أرجوان الغروب مهلا !

وليتدد أيها العقيق !

صبغت هجرى ففترتُ أمسى

على دعائى اللى أريقُ . . .

...

لقد ظل « ناجى » يكافح ويناضل في جيئات

مختلفة ، لكنه لم يمل الكفاح والنضال : جسد محطم ،

أو رماد آدمى - على حد تعبيره - يقف أمام العواصف

متحديا ساخرا . . . ومن عجب أن هذا الرجل الذى

لئى ما لئى من جمود وجحود لم يتجهم للإنسانية ؛ فهو

هو الشاعر الذى يرسل أغانيه ليسعد بها غيره ، وهو هو

الطبيب الذى يعالج فى الناس ما يستعصى علاجه فى

نفسه ، وهو هو الذى يطلق النكتة تزيج عن الصدور

الموم التقال .

لم ينقم على سعيد سعادته ، ولم يحسد صبيحا على

ما هو فيه من صحة ، لأن قلبه بالرغم من هذه الخن ظل

بمناى عن الأحقاد :

ويرانى الناس روحا طائرا

والجوى يطحنى طحن الرجي

وكذلك عاش « ناجى » الآسى لليل يرى بعينيه

الدنيا يغيب شعاعها من نفسه شيئا فشيئا ، وهو يسرى

عن الإنسانية آلامها بشعرو وطبه ، ولكن هيئات أن

يحد من يسرى عنه علة روحه وعلة جسده :

أرى سمائى انحدرت وانطوتُ

لا تحسبى النجم هوى وحده

فيا نجوم الليل لا نجم لى

ولا أرى لى أقفاً بعده

وإذا لمعت له بارقة منى ، ووجد السبيل لى النور

أحسن فى نفسه الكلال والخزع من الكأس المرة ، وأحسن

الشقاء قد سكب على روحه ظلالا قائمة ، فراح يناجى

حبيبه :

يا حبيبى اسقى الأمانى واشربُ

بوركتُ عصرة الرضا وهى تُسكبُ

بورك الكأسُ والحبابُ الذى ير

قص فى الكأس ، والشعاع المذهب

نضبتُ رحمة الوجود جميعاً

وبك الرحمة اللى ليس تنضب

وإذا ضاقت السماء بشجوى

فالسما إلى بعينيك أرحب

كم تمنيتُ والصدورُ تنجافى

فى وزور ، والوجوه تقطب

كم تمنيتُ صدرك البر يرتا

ح على خفقه الطريد الملعذب

هات وسدنى الحنان عليه

جسدى متعب ، وروحى متعباً

وإذا بنا نسمعه يهتف فى مل وأسى :

أصبحتُ من يأسى لوان الردى

يهتف لى ، صحتُ به : هيا !

هيا فنا فى الأرض لى مطمح

ولا أرى لى بعدها شيئا !

وأنا الطائرُ الذي تصطبى لله  
حى السموات والفرى الشاء

• • •

• رأيت « ناجى » ناثراً مرة إلا ضحكت من أعماق  
قلبي ؛ لأنى أعرف أن الثورة ضد طباعه ، وأن ثورته  
تنهى إلى غير نتيجة ، إن لم تقص عليها ضحكة  
عريضة : نشرت يوماً قصيدة عنوانها « ثورة الجدول »  
رمزت بها إلى غضبة غادة ، وصورت فيها ثورتها ، ولقيت  
« ناجى » بعد أيام من نشرها ، وكانت معى موحية هذه  
القصيدة فحيها قائلاً :

أهلاً بجدول الضرب !

فضحكت طويلاً لهذه النكتة ، وقلت له :

يا ناجى ، أتدرى أنهن يعرفن الثورة أكثر مما تعرفها  
أنت وأعرفها أنا . . . وإن كانت ثوراتهن تنهى بدمعة ،  
وثوراتنا تنهى بقصيدة ؟

كان لا يعرف الثورة ؛ لأنه كان سريع التسامح  
والصفح فى سهولة ، الصفح عنده أسرع من الكلام .  
يدو فى عينيه قبل أن يدو على لسانه :

تعال ، لا تعتذر لذنوب بقدر حبي غفرت ذنبك !  
وفى قوله :

خائن الأجابة والرفاق ولم أخن

عهدى لم ، وصفحت صفح كريم  
كما نسمعه يقول وهو يروى ما تنقله الريح إلى  
أذن الشاعر :

هاك ما قد صبت الرءح بأذن الشاعر  
وهى تغرى القلب اغرا ، النصيح الفاجر

• • •

أيها الشاعر تغفو تذكر العهد وتصحو  
وإذا ما التام جرح جد بالتذكار جرح  
فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو  
أو كل الحب فى رأيك غفران وصفح ؟  
• • •

كان يتمثل فى « ناجى » تفكير الرجل ، وحياء  
الفتاة ، وقلب الطفل ؛ وهذه الأشياء الثلاثة استطاع  
أن يمر بالدنيا دون أن يخرج إنساناً أو يسىء إلى أحد  
حتى الذين داعبهم بشعره الهكمى ، وهو قليل .

وكانت الفكاهة الغالبة على مزاجه تبتد سورة  
الغضب فى نفسه ، وتملك زمام شعوره حتى إنه لينسى  
كل شيء أمام مجلس فيه مجال للتندر والتفكه ، يطلق  
النكتة حيث شاء ولو أصابته هو :

روى أن سيدة حضرت إلى عيادته ترجوه أن يذهب  
إلى منزلها ليفحص زوجها المريض ، فلبى رجاءها .  
وحين وطلت قنماه عتبة الدار أدرك بؤس تلك الأسرة ،  
ولما فحص المريض عرف علته التى سببها سوء الغذاء ،  
فأعطى الزوجة دواء كان معه ، ونفحها بمجنيه ، وقال لها :  
— اشترى لزوجك « زوجاً » من الفراخ ، وأطمئنى  
فشافها قريب !

وبعد أيام لى تلك السيدة فى الطريق ، فقال لها :  
— كيف حال زوجك ؟

قالت :

— شئ تماماً ، والحمد لله !

قال :

— هل اشتريت له بالجنه ما أمرتك به ؟

قالت : لا . . . .

فدهش ، وسألها :

— ماذا فعلت إذن بالجنه ؟

قالت : « جبت به دكتور زى الناس ! »

• • •

وكانت الرقة والبساطة طبعاً أصيلاً فى نفس  
« ناجى » بدت صورتها فى كل بيت من شعره ، وفى  
كل حركة من حركاته . لم يحاول أن يثير شيئاً من طبعه  
أو يبذل ظلاً من ظلاله . . . فوسق شعره بسيطة  
كل البساطة ، رقيقة كل الرقة ، وكذلك ألفاظه وأسلوبه  
والبحر الذى كان يكثر النظم منه هو بحر الرمل لتتابع

استلامه لذلك الماضي . . . . . وكان يبكى في الناس  
عدم الوفاء :

إنّ الوفاء بضاعة كسدت

ومالٌ صاحبها لإملاق

ولقد ظلّ على هذه الخصلة الكريمة وفيها للأدب ،  
يلقى ما يلقي في سبيله ، ولا يتنكر له . وظلّ وفيها لواجهه  
في مهنته حتى مات وهو يؤديه ، وسكن هذا القلب  
الكبير ، ونضت الصوت الوديع الذي كان ينشد الشعر  
في رقة وعذوبة ، ليستريح الرجل الملعوب بعد الكفاح  
المرّ في الزمن الجاحد ، وليقرّ في المكان الذي كان يتأججه  
قبل موته بعشرين عاماً :

مكافئ الهادئ العيسد كنّ في مجبوراً من الأتنام  
قد أهلك الحارب الطريد فأبوه أنت والظلام !

موسيقاه ، ويلجأ إلى البحر الخفيف في القصائد التي  
يعبر فيها عن تبعه الروحيّ ، ويلجأ إلى البحرين الطويل  
والبسيط قليلاً في الموضوعات التي يتفق له أن يشترك فيها .  
وقد نجد أسلوبه الشعري متأثراً بالشريف الرضيّ  
والبهاء زهير - وإن لم يكن يشعر هو بذلك - مع غمامة  
رقيقة من أسلوب المتنبي ، ومسحة لطيفة من شوقي وصبري ،  
ولكن لن تنيب عن قارنه روح « ناجي » لأن موسيقاه  
والفاظه التي تميز بها تسدل ستاراً هفهاً على ظلال  
هؤلاء الشعراء ، وتبقى روح « ناجي » مهيمنة على الجور  
الشاعري للقصيدة .

• • •

وكان من أخلاقه السمحة الوفاء . . . الوفاء حتى  
للألم ، فلقد ظلّ وفيّاً لماضيه ، لا يستسلم لحاضرة عقدار

• • •

## الأصالة والتقليد في الشعر

بقلم الأستاذ محمد عيسى هداره

بذلك مطمئنين إلى عدم وجود شخصية فنية مستقلة بمنهجها  
وأفكارها وصورها عند شاعر ما ؟ إن الإجابة عن هذا  
التساؤل هي موضوع حديثنا في هذا المقال .

الواقع أن عملية الإبداع الفني ليست في جوهرها  
تنظيماً للعناصر الموجودة فحسب ، بل إن عناصر جديدة  
تندمج في النظام العام الذي يتكون ساعة الخلق الفني .  
وهذه العناصر الجديدة حاضعة لشخصية المنشئ خضوعاً  
تاماً ، بل إننا نستطيع أن نقول : إن عملية تأليف العناصر  
القديمة هي أيضاً خاضعة لشخصية المنشئ .

ولا يتناهى إطلاقاً وجود عناصر قديمة ووجود أصالة  
فنية ، وشخصية أدبية لها كيائها ، ولها مميزاتها الفنية  
الخاصة بها ، فقد كان مبدأً مولير : إلى أخذ المعنى  
الحسن حيث أجده ؛ ومع ذلك ليس هناك إلا مولير واحداً !

إن عملية الإبداع الفني بالنسبة للشاعر ، تعرّضها  
قيود كثيرة : فالشاعر لا يستطيع التهويم والتخلق في حرية  
كاملة كما يجوز ؛ لأن الإلهام نفسه لا يدعه في حال  
شعورية أو إرادية ، وإنما يفرق شعوره في تهويمه صوفية  
حاملة ، ثم تتوالى مراحل الإبداع ، فينطلق الخيال ، ولكن  
في حدود الذاكرة ، وداخل نطاق الإطار الشعري ،  
والتقافى بما فيه من مؤثرات البيئة والحياة الاجتماعية وطبيعة  
اللغة وظروف العصر الأدبي والزمني .

كل هذه القيود نسلم بوجودها ؛ لأنها في الواقع  
أسس هامة نستطيع أن نفهم في ضوءها التشابه الذي  
نجدّه في إنتاج بعض الشعراء : في معانيهم وصورهم ،  
بل في بعض ألفاظهم أحياناً ؛ ولكن هل يفهم من ذلك  
عدم وجود أصالة فنية بين الشعراء ؟ وهل علينا أن نسلم

وفكتور هوجو يشترك هو وعدد كبير من الشعراء في كونه ممثلاً للترعة الرومانتيكية ، إلا أن لأعماله طابعاً فريداً يميزها ، بل أكثر من ذلك أن له في كل عمل من أعماله الفنية حظاً من التجديد والابتكار .

وليس هناك سر في هذه الأصالة اللهم إلا أن هؤلاء الشعراء الكبار لم طريقة في أخذ ما يقرءون وتمثيله ، حتى يصبر جزءاً منهم ، مرتبطاً بأرائهم وعواطفهم . وهم — كما يقول بين\* جونسون — ليسوا كالوحش الذي يتلع ما يأخذه فجاً غير ناضج ، ولكيهم كالإنسان المذهب الذي يتناول ما يطعمه بميل ، وله معدة قوية ، لتحول ما طعمه إلى غذاء مفيد .

والابتكار ليس معناه اختراع شيء من الهواء ، ولكن معناه وجود مادة تتفاعل هي شخصية قوية ، فتتمثل خلقاً جديداً : فولوا الأساطير القديمة ما وجد كتاب المسرحية اليونانية ، ولولا الأناسيد الدينية للشعب الأثيني — الكورال — ما كتب « باح » موسيقاه الرائعة ؛ وكل ذلك يعتمد على حقيقة واحدة : وهي أن الفنان ليس إلا حلقة في سلسلة المبدعين : يقول جوته : في كل فن نجد صلة نسب ؛ فإنك إذا رأيت فناناً كبيراً ، فلا بد أنه قد وحي أحسن ما عند أسلافه ، وأن هذا هو الذي جعله عظيماً ؛ فالرجال أمثال رافائيل لا ينتهون من الأرض ، وإنما يأخذون أصلهم من القديم .

لذا نجد الابتداع داخل نطاق الإطارين : التفاني والشعري ، بما فيهما من قيود تقل عملية الإبداع الفني ، ولكن هل فهم نقاد العرب الابتداع على هذا المعنى ، وهذه الصورة التي وضعتها بها ؟

أغلب الظن أنهم كانوا مترددين في فهم الأصالة والتقليد ، لا يكادون يجمعون على رأى بعينه ، وهم يترددون في ذلك بين الفهم لطبيعة الأصالة الفنية ، وعدم الفهم لها على الإطلاق : فابن رشيق يعرف المخترع من الشعراء بأنه : ( ما لم يسبق إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره ، أو ما يقرب منه ) . وهذا التعريف

يبعثنا بعداً كاملاً عن معنى الأصالة ؛ لأنه يجعل منها شيئاً نادر الوجود ، بل يجعل الإنسان يشك في وجودها على الإطلاق ، كما أنه يفتح الباب واسعاً لانهام جميع الفنانين بالسرقة والنقل عن غيرهم ؛ مع أننا نعتبر أن الفنون سلسلة تتوارد عليها الأجيال ، كل جيل يصنع بشخصيته حلقة فيها . وهذا التعريف يهدم هذا الاعتبار هدماً كاملاً ، بل إنه ينكر وجود أدنى أثر لشخصية الفنان ؛ وفي العمل الفني لا بد أن يترك كل فنان أثراً من شخصيته مهما كان ضئيلاً كما يقول هيربرت ريد .

ولعل ابن رشيق قد أدرك جناية هذا التعريف على الشعر والشعراء ؛ إذ سرعان ما خفف من حدته بل ذكر اصطلاح ( التوليد ) ، وتعريفه له بأنه ( ليس باختراع ؛ لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضاً سرقة ) . فكان ( التوليد ) هو الذي يتيح فيه النقاد للشعراء الاقتداء بغيرهم ، ومع ذلك فهم يعتبرونه أدنى مرتبة من الابتداع ، مع أنهم يعرفون بأن المتأخر المقتدى بالمتقدم قد يتفوق عليه . ويجعل الإمام بهاء الدين السبكي ذلك التفوق من سبيلين :

الأول : إذا كان المعنى خاصاً غريباً في أصله .  
الأخرى : إذا كان المعنى عاماً تصرف فيه المتأخر بما أخرجه من الابتداع والظهور والسداجة ، إلى خلاف ذلك من الغرابة .

وعلى الرغم من ذلك كله يؤكد ابن يعقوب المغربي — وهو من البلاغيين المتأخرين — ما سبق أن قاله النقاد والبلاغيين ، من أن الابتداع أرفع وأصعب من الاتباع ، وإن كان فيه تغيير ما .

ويبدو لي أن النقاد العرب كانوا يقصدون بالمعنى المبتدع — ذلك الذي يحلون له هذه المرتبة السامية — المعنى الذي لم يعثروا لشاعر قبل قائله على بيت يماثله ؛ مع أن الأمر في الواقع لا يعدو أن يكون قصور وسائلهم عن إدراك المعنى السابق .

فهذه الأمثلة الكثيرة التي ذكرها لأمريء القيس —

إشارته، بل إن الفن عرّق وجهاد شاق، كما يقول الشاعر الإنجليزي شلى Shelley .

وإذن فقد كان اتجاه الشعر العربي فاحية الإبداع أمراً طبيعياً بالنسبة له؛ ليجد متنفساً من تضيق النقاد عليه في فاحية الاختراع، أى أنه اتجه إلى الصنعة ليكسب بجمالها إعجاب النقاد، ما داموا قد صعبوا عليه مفهوم المعنى المبتدع .

وهذا الاتجاه - في الواقع - عمل فني سليم، يتفق مع طبيعة الفن؛ ما لم يُغفَل فيه . وقد آمن شعراء إنجليترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر بأن قيمة الشعر في الرداء الذي يكسوه، والمعرض الذي يبرز فيه، تماماً كما آمن أنصار اللفظ من النقاد العرب . ولم تكن هذه الفكرة من جانب الفريقين إسقاطاً منهما لأهمية المعنى، بل كان ذلك إيماناً منهم بأن المعنى إذا تردّد من شاعر لآخر ومن جيل لجيل، لم يُعَسَّب به أخذه ما دام قد حوّر تحويراً فنياً . وأبسه رداءً جديداً، هو من نسج شخصيته وفنه .

غير أن التكلف في هذا التحوير يخرج عن طبيعته الفنية . وقد صدّق الشاعر الإنجليزي كولردج حين قال: إن أخذ الشعر بالتنقيح الشديد والتعلم - شأن الطلاب المبتدئين - يؤدي به إلى السخف .

وقد لاحظ «شوقي ضيف» أن التحوير في شعرنا العربي نوعان: التحوير الفني، والتحرير الملقى . والأول تظهر فيه أصالة الشاعر؛ إذ يعدل في العناصر القديمة تعديلاً يجعلنا نراها، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها .

والآخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع شيئاً أكثر من التلقين؛ فهو يحاول أن يحاكي الأصل محاكاة تامة، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى غرضه بصورته القديمة، إنما يعرضه في صورة ملفقة قد شوّفت أجزائها، وتخلّطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

وبين شوقي ضيف أن النوع الأول كان شائعاً في

على اعتبار أن معانيها كلها مبتدعة، وضربوا بها المثل على معنى الابتداع - ما يلزمهم أن ابن خزم أو غيره ممن سبقوا أمراً القيس ولم تعرف من شعرهم شيئاً، قد قالوا في هذا المعنى أو ذاك؟ بل إننا نقطع بذلك استناداً إلى ما تقرره الدراسة الحديثة بشأن الأصالة والابتداع .

ولعل النقاد العرب قد أحسوا بغلو ما ذهبوا إليه في معنى الابتداع، فحاولوا الإقلال من شأنه بأن فرعوا منه اصطلاحين:

الأول: الاختراع وجعلوه للمعنى .

الآخر: الإبداع وجعلوه للفظ .

مع أن معنى الاصطلاحين واحد في اللغة باعتراف ابن رشيق نفسه . وهم هذه التفرقة يرضون إلى حد ما عن أخذ الشاعر للمعنى القديم، ما دامت صياغته له ستكون جميلة جديدة .

ومن هذه السبل دخلت الصنعة في الشعر العربي؛ إذ اتجه الشعراء إليها بعد أن ضيق عليهم النقاد سبيل المعنى، باشرطاعهم فيه عدم وجود سابق عليه - مهما كانت الظروف - وإيهامهم إياهم باستنفاد المعاني، وأن لا جديد تحت الشمس .

ولكن واقع الأمور يدل على وجود جديد دائماً تحت الشمس في كل عصر، وفي كل مكان: فالمعنى القديم الذي يأخذه الشاعر ويطبعه بشخصيته، ويحوّره تحويراً فنياً، هو في الواقع شيء جديد يبعث في النفس إعجاباً بالفن تماماً كما لو كان هذا المعنى يطرق السمع لأول مرة .

فاصطلاح (لا جديد تحت الشمس) معناه أن لا جديد في عالم المادة، وإنما الجديد هو الاهتمام إليها، والكشف عن طريقة تأليفها وتركيبها؛ ليُخلَقَ منها شكل جديد، جدير بالخلود والتقدير .

والفن الخالد لا يدع صاحبه في أمن وراحة، بحيث يمد يده، فيجد المعنى في متناوله، وجمال التعبير رهن

القرنين الثاني والثالث من الهجرة ، أيام كان الشعر العربي في أوج شبابه وقوته ، فكان تحويل الشعراء عملاً فنياً طريفاً .

أما النوع الآخر فقد شاع في القرن الرابع ، إذ أصبح الشعراء عاجزين عن إضافة عناصر جديدة إلى الأفكار القديمة ، عناصر من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت أشعارهم تشبه (الصور الفوتوغرافية) ، فهي تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة الصور أن تقدمه .

وما لا شك فيه أن التحويل الفني في الشعر العربي ، يعتبر تحويلاً ضيقاً ، بالنسبة لما هو عند الغربيين ، لأن تعدد أنواع الشعر عندهم من قصصي إلى غنائي وتمثيلي ، أتاح لهم تحويلاً فنياً متنوعاً ، إذ نرى الشاعر القصصي يعرض أسطورة ، ثم يأتي الشاعر الغنائي ، فيحولها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتي الشاعر التمثيلي ، فيحولها إلى رواية تمثيلية .

فكان التحويل الفني في الشعر العربي تحويل جزئي ، لا يتناول الكليات . وذلك أمر يرجع إلى انحصاره في نوع معين من الشعر لا يتعداه ، وهو الشعر الغنائي .

وما تقدم نستطيع أن نقول : إن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة الفنية على حقيقتها ، كما أنهم لم يدركوا مفهوم التقليد من وجهة نظر الفن الجميل ، فلم يكونوا مضطرين قط إلى وضع اصطلاحين للابتداع ، أحدهما خاص بالمعنى ، والآخر خاص باللفظ ، لأن المعول عليه في الفن جمال الإخراج ، إذ يتوقف عليه الإحساس بجمال النموذج الفني ، ولأن الإبداع المطلق شيء لا وجود له ، بل إن غاية الإبداع هي إخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضي عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديدة باسمه وعبقريته .

والشعر ليس بدءاً في ذلك ، بل تشاركه فيه جميع الفنون تقريباً ، كالرسم والموسيقى . فكم عالج الرسامون

والموسيقيون موضوعات مشتركة ، في عمر الإنسانية الطويل ، ومع ذلك فلكل منهم طريقته الخاصة وتعبيره الذي خلده في التاريخ ، ولا يمكن أي فنان أن يصادف ناقداً — واعياً بتقدير الفن — يتهمه بأن إبداعه كان على مثال ، لأن من المعروف به أن عملية الإبداع الفني تتم داخل نطاق معين ، لا بد فيه من مثال يبنى عليه المنشئ ، ولا بد فيه من عناصر يضيف إليها المبدع ، ليُخرج في النهاية شيئاً جديراً بإعجاب الناس وتقديرهم .

يقول لانسون : إن أمن الكتاب أصالة ، إنما هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، وبؤرة للتغيرات المعاصرة ، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته ، فلكي نجده — نجده هو في نفسه — لا بد أن تفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة ، يجب أن نعرف ذلك الماضي المحتد فيه ، وذلك الحاضر الذي تسرب إليه ، فنعتمد نستطيع أن نستخلص أصالته الحق وأن نقدرها ونحدها . وفي ضوء هذه النظرة إلى مفهوم الأصالة والتقليد ، نستطيع أن نفهم لماذا كانت مشكلة السراقات تشغل أذهان النقاد العرب ، وتستغرق جزءاً كبيراً من بحوثهم ، ذلك لعدم اعتراف أغلبهم بهذه النظرة الفنية لمعنى الأصالة والتقليد .

وقد آن لنا أن ننظر إلى تراثنا الشعري بهذه النظرة الحديثة ، حتى تراجع لفظة السراقات تراجعاً كاملاً من كتبنا الأدبية والتقنية ، بعد أن يحل محلها المفهوم الجديد لطبيعة الفن الشعري ، وجوهر عملية الإبداع الفني ، وبذلك نرفع أصابع الاتهام التي يوجهها نقدنا العربي إلى تراثنا الشعري الخالد — في عصور مجده وقوته — فيعترف به كأدب حي متجدد ، يجرى على أصول فنية ، ولا يعيش في قوقعة يحرق فيها غذاءه الذي أمده به عصوره الزاهية ، ونتخلص نحن من عادة الاتهام في الفن بالجزئيات وترك الكليات دون أن نضع لها الحلول الصادقة ؛ وبذلك نكون قد أدبنا لأدبنا ونقدنا ما حق علينا أدائوه : من درس متجدد ، وجهد صادق .

منهج البحث في الأدب واللغة للأستاذين لانسون ومايه .  
ترجمة الدكتور محمد مندور .

Edwards, W.A. : Plagiarism.

Allen, Walter : Writers on Writing.

Burton, S.H. : The criticism of poetry.

Butt, John. : The Augustan Age.

Read, Herbert : Form in Modern Poetry.

## المراجع

العمدة في صناعة الشعر ونقده للحسن بن رشيق القير وافي .  
عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح للإمام بهاء الدين  
السبكي المصري .  
مواهب الفتاح في شرح المفتاح لابن يعقوب المغربي .  
الفن وعذابه في الشعر العربي للدكتور شوقي ضيف .

• • •

## الجدِيدُ في الشَّعرِ العَرَبِيِّ المعاصِرِ .

بقلم الأستاذ عارف النسر

ويجاءه مضمونة . والمسألة تعتمد لدينا إلى حد كبير على  
حرية التعبير التي لا نقيم وزناً للطريقة ، بل نقول بعامل  
البناء وعامل الفناء ، والمردف فيما ، كما نعرف ، يرجع إلى  
قيمة التعبير نفسه . وطالما أننا نؤمن بأن البقاء للأصلح  
فلا معنى لدعوة نقول بالهدم ؛ لأن الشيء الفاسد يهدم  
من محض ذاته ودون أن نخسر شيئاً .

ولقد قسم الكاتب الأميركي إدجار آلان بو— في  
حديثه عن المبدأ الشعري — الإنسان ثلاث قوى : العقل ،  
والضمير ، والنفس : والأولى يعينها الصدق ، والثانية  
يعينها الواجب ، أما الثالثة فتختص بالجمال ؛ ولذلك  
فلن النفس هي المسئلة عن الشعر الذي غايته الكشف  
عن الجمال ، وطالما أن النفس هي المصدر الأساسي للشعر ،  
وسواء أكانت ألتأية الكشف عن الجمال أو تصوير  
النفس وحياتها الذاتية أم غير الذاتية — فلأنى أعتقد أن  
التعبير القفى افعال يعبر عنه الفنان بالطريقة التي  
يستطيعها ، وهو إن نجح فقد استطاع أن يحل أزمة من  
أزمات التعبير يشترك فيها الناس جميعاً ، غير أن بعضهم  
يقتدر التعبير ويأتيه ويخلق الانفعال الذي يشترك فيه  
وغيره من الناس ، ولكنه يتميز عليهم بالقدرة على التعبير  
عن ذلك الانفعال .

.. يعتمد الشعر التقليدي ، أكثر ما يعتمد ، على  
عناصر ثلاثة : الخطابية ، والثنائية ، والتقرير .  
ونحن لا نريد أن نهدم هذه العناصر ، ولا نريد أن  
نتخلص منها ؛ فهي ذاتية فيه ؛ ولكننا نريد أن نصح  
الطريق للتطور الذي يقول : إن الشعر ليس وفقاً على هذه  
العناصر فقط ، بل ينبغي أن تتسع دائرته حتى تشمل  
القوالب التقليدية والابتداعية معاً ، ولا مانع في هذه الحال  
من أن يكون هناك صراع دائب بين التقليد والتجديد في  
دائرة الشعر ؛ فلعل هذا الصراع يحفز المجددين والمقلدين  
جميعاً إلى تجويد بضاعتهم والتفوق بها قدر الطاقة .

.. ولقد عرفنا في الشعر المعاصر ألواناً شتى من  
محاولات التجديد والابتداع : هناك المقطعات وقصائد  
التفعيلة الواحدة ، وهناك الشعر المنثور ، والشعر المرسل ،  
ولا شك في أن هذه المحاولات تتضمن الغث والسمين في  
آن واحد ، ونحن وإن لم نجد بعد الرصيد الممتاز الذي  
نستطيع به أن نضع القواعد للشعر الجديد ، ندافع مع  
ذلك عن هذه البشائر ، ولا ندافع عنها من أجل ذواتها ،  
ولكن لأن القضية قضية تعبير حر أولاً وقبل كل شيء .

فالشعر الجديد تعبير فني ما في ذلك شك ؛ ومن أجل  
هذا أرى أن نحضته ، وخاصة ، أن احتمالات تفوقه

الجديد ، حتى تكون انتفاضة قوية تبرر هذه الانطلاقة الفصحى من إसार الشعر التقليدي وقيوده ، فالتحرر من هذه القيود ينبئ ألا يذهب من غير ثمن ، بل كان ينبئ تعويضه بالضيق على ذلك التقديم الذى خلقت معانيه وأخيلته ، بل أغراضه وموضوعاته . ينبئ أن يقوم الشعر التصويرى والقصى والملحمى على قدم وساق ، وينبئ فى الوقت نفسه أن يتخلل عن الطابع البرجوازي الضيق الذى ربطه بالحكام وأولياء النعم فى هذا الماضى الطويل ، لأننا نريده اليوم أن يرتبط بذات الشاعر وشخصيته التى هى جزء حى من مجموع حيوى ضخم ، هو مجموع الشعب ، والشعب وحده ليس غير .

وخاتمة الشاعر المصرى المجدد اليوم توحى بهذا الخير لو أن صاحبها أخذ نفسه بشيء من الجهد ، ووجد من نفسه أذناً لما قلنا من فصيح ، فنحن قد وجدناهم فى بعض قصائد عزيزة عند حسن ظننا ، وهم بالغون ما نبهى لهم من تقدم ونجاح إذا هم أخذوا أنفسهم إلى جانب ما قلنا بشيء غير يسير من التضرع والاهتمام .

وخير مثال لذلك هو الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ، فقد فتح فتحاً جديداً فى ميدان الشعر الجديد بقصيدته « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » ، وكذلك قصيدته « يا بور سعيد » التى يوجهها إلى زوجه ، على حين كان فى مؤتمر السلام خارج القاهرة وقت عدوان أكتوبر ١٩٥٦ على بور سعيد ، ولقد جسم فى هذه القصيدة الأخيرة تجارب حياته ، وعق بهذا التجسيم التجربة الكبرى ، تجربة الاستعباد الذى قاماه أجداده ، فى إنشاء قناة السويس ، والذى يوشك أن يقامى منه أبنائهم بل نسائهم منه أيضاً بعد هذا الاعتداء ، وهذه مختارات من قصيدة « يا بور سعيد » حيث يفيض فى الحديث مع زوجه :

أذكركين . . .

أيام يجمعنا الغرام على القناة ببور فؤاد  
ونشيد ملاح يسوق على القناة شراعنا  
ولملاء يهمس تحتنا . . .

وعلى هذا فقصيدة الشعر الجديد قضية محاولة طاماً أننا نؤمن بحرية التعبير ، وطاماً أن التعبير يصدر عن أفعال مصدره النفس الإنسانية ، وطريقته فى ذلك تخدم غرض التعبير ، ولا علينا بعد ذلك أن نهم بالشكل الذى يرتسم به التعبير ، لأن الأهمية لدينا عندئذٍ مشتركة فى المضمون ، وهذا لا يعنى أننا سنهمل عنصر الجمال فى الشكل الذى أتى به هذا المضمون ، فهذا أساس فى نقد الشعر ، ولكننا فقط سنؤمن بأن جمال الشكل لا يقف قصراً على نوع معين يصطلح عليه عصر أو جيل معين من الناس . هذا ومن حق المجددين علينا ونحن ندافع عن قضيتهم أن نبذل لهم النصح ، ونقيم لهم المصاييح على طول الطريق ، ونحن لا نريد أن نخدعهم ، فنقول : إنهم أجادوا وأبدعوا ، ولكننا على العكس نقول : إننا نأخذ عليهم بصفة عامة السطحية الواضحة فى أغلب ما ينتجون فضلاً عن سيطرة التجربة وضاً لها لديهم ، فبينما نجد الشاعر العربى القديم جواب آفاق ورحل ترحال إلى جانب علم ودراية بلغة سلفه من فحول الشعراء ، نرى الشاعر الجديد محدوداً فى القرية التى نشأ بها أو المدينة التى تعلم بها ، فالتجربة لديه على ذلك ضحلة ، وهذا إلى نقص شديد فى أسباب الثقافة ، والثقافة العربية الشعرية بنوع خاص ، ولهذا كان أولى النصح أن نهدي المجددين إلى التراث العربى والشرقى بصفة خاصة ، ثم إلى البصر فى التراث الشعبى من النظم العامى والقصى المحلى ، كل ذلك مع الأخذ بأسباب الثقافة العالمية جنباً إلى جنب مع هذه الثقافة المحلية والشرقية ، فهذا نستطيع أن نلمس انطباعات الروح المصرية فى إنتاج المجددين ، وبينما نتقدم من تكرار أنفسهم فيما ينتجون ، وبينما أيضاً يأتى الرصيد الجديد صدى لهذا الماضى الطويل ، وصدى لأحسن ما فيه ممتزجاً بالأم الحاضر وآماله ، هذه الآلام وتلك الآمال التى يسطها الموال الشعبى والحوار العامى فى لغة تحتاج إلى فنية الشعر الجديد وحسن تنظيمه .

هذه هى الروح التى نحب أن نغنىها فى جسد الشعر



عبد الصبور :

مر زهران بظهر السوق يوما  
ورأى النار التي تشرق حقا  
ورأى النار التي تصرع طفلا  
كان زهران صديقا للحياه  
ورأى التيران تجتاح الحياه  
مد زهران إلى الأنجم كفا  
ودعا يسأل لطفًا

ربما سورة حقد في الدماء  
ربما استعدى على النار السماء  
...

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا  
وأنى السيف « مسرور » وأعداء الحياه  
صنعوا الموت لأحباب الحياه  
وتسل رأس زهران الوديع  
قريباً من يومها لم تأتدماً إلا الدموع  
قريبى من يومها تأوى إلى الركن الصديق  
قريبى من يومها تخشى الحياه  
كان زهران صديقا للحياه  
مات زهران وعيناه حياه  
فلماذا قريبى تخشى الحياه ... ؟

هذا النموذج يأتي من ضروب التعبير والتصوير بما يقصر  
عنه باع الشعر التقليدى ؛ وقد رجعت إلى قصيدتى شوقى  
وحافظ فى المعنى نفسه فلم أجد سوى خطابه قوية وغنائية  
جميلة ، ولم أر قصة شعب ولا بطولة أفراد ، وهذا مقتطف  
من قول شوقى :

يا دنشواى على ربك سلامٌ  
ذهبت بأفس ربوعك الأيامُ  
شهداء حكمتك فى البلاد تفرقوا  
هيات للشمل الشتيت نظام  
مرت عليهم فى السحود أهلة  
وضى عليهم فى القيود العام

الحب والليل المغرّد والطلاقة والأمل  
وأنا وأنت على القناة ...

وصدى أنين رن خلف الليل من عهد سحيق ...  
أنات من حفروا القناة ...  
أذكركين ... ؟

ثم هو يمضى ليصور هول الغاصبين الذين يعيدون التاريخ :  
ويلاه ...

قد سطت الذئاب على القناة !

أسمعين ... ؟

هبطوا على مهد الغرام يلوثون الذكريات

وقبور أجدادى هناك ...

هناك فى مجرى القناة ...

لا تركبهم يزحفون !

هبطت خفافيش الظلام عليك يلهبا السمار ...

عطشى تحن إلى الدماء !

جوعى إلى لحم الصغار ...

لا تركبهم يهبطون .

وهكذا يحسم الشراوى تجاربه الذاتية ؛ ليخرج بها  
إلى تجربة الذات الكبيرة ، ذات الوطن وحرمانه ومقدماته  
القديمة والحاضرة على حد سواء ، ولكنى أعود فأقول :  
إن الشراوى شاعر مقل ، ولا نريده أن يكون كذلك ...  
ولقد حاول صلاح عبد الصبور التعبير نفسه فى  
قصيدة « سأقتلك » التى وردت فى ص ١٤٦ فى ديوانه  
« الناس فى بلادى » ؛ ولكنها لم تكن إلا مجرد صيحة شاعر  
فى حمل السلاح ، وضى ينشد فى غيظ وفى حمية ،  
ولكن بلا تجاوب وبلا أصداء ... مع أنه نجح فى  
قصيدة « شق زهران » حيث يجر تجارب قومه وعشيرته  
وأهل قريته جميعاً ؛ ولذا رأينا يتفوق على نفسه ، ويقف  
من مستوى الشعر الجديد إلى حيث نحب أن يكون .  
وقصيدة « شق زهران » قبلت فى حادثة دنشواى التى نظم  
فيها شوقى وحافظ . والمقارنة بين هذه النصوص الثلاثة  
طريفة وممتعة ، وهذا مقتطف من قصيدة صلاح

كيف الأمل فيك بعد رجلا  
وبأى حمال أصبح الأيتام  
عشرون بيتاً أقفرت وانتابها  
بعبد الباشا وحشة وظلام  
يا ليت شعري في البروج حمام  
أم في البروج منية وحمام ؟  
نبرون لو أدركت عهد كرومر  
لعرفت كيف تنفذ الأحكام  
وهذا مقتطف مما قاله حافظ :

أيها القاعون بالأمز فينا  
هل نسيتم ولاجنا والوداد ؟  
خضفوا جيشكم وناموا هنيئاً  
وابتغوا صيدكم وجربوا البلاد  
وإذا أهوزتكم ذات طوق  
بين تلك الربا فصيدوا العباد  
إنما نحن والحمام سواء  
لم تغادر أطواقنا إلا الجبال  
لا تظنوا بنا العقوق ولكن  
أرسلونا إذا ضلنا الرشا

والتاريخ واضح بين نموذجي شوقي وحافظ ونموذج صلاح  
عبد الصبور : ففي قصيدة الأخير نكتوي بنيران دنشواي

ويشتد بنا الغضب ، وتشتط فينا رغبة الانتقام ، لأن  
حركة التمثل لتجربة الشاعر أوضح وأكمل ، وليس ذلك  
لشيء إلا لتلك الصورة القوية الحية التي يرسمها ، ويبعث  
فيها الحركة والظلال الخريزة لحادث دنشواي ، وهي بعد  
ذلك صورة إنسانية فيها فلسفة وعقيدة في الحياة ، أما  
في قصيدتي شوقي وحافظ فنقلنا الروح البرجوازية الجبانة  
التي تمالي دين خجل أو حياء ، ولا تبالى من تمالي حتى  
لو كان سفاح دنشواي نفسه .

ومع ذلك فلاني لا أستطيع أن أضع « صلاح  
عبد الصبور » في ميدان الشعر الجديد في مثل هذا الموضع  
الفخم الذي احتله شوقي وحافظ في تاريخ الشعر العربي  
التقليدي ، لأن الحرية والانطلاق اللذين يتمتع بهما  
الأول يؤهلانه لأن يكون أكثر من ذلك روعة في الأداء  
وإبداعاً في المعاني . . فضلاً عن أنه لا يجيد سبك قصائده  
وتجويدها ، ولهذا نراه يكرر نفسه في معظم ديوانه ، فهو  
كما قد ثبتت واحدة من الشعراء المجددين الذين ما زالوا في  
أول الطريق ، وينقصهم الكثير من الاطلاع والثقافة  
والتجربة .

وبعد فهذه علامات نضعها على الطريق الجديد في  
الشعر المصري ولنا عودة .

\*\*\*

## الإنترنت يمد الفيزياء

بهم الأستاذ محمد التايحي

اللغة موسيقى معينة مصطلح عليها بين الذين يمارسون  
هذا الفن .

وعلى هذا الشاعر — قبل أن يفكر في قول الشعر —  
أن يعلم أن الثقافة في أية لغة امتداد من جبل إلى جبل ،  
إن وهي جبلها في عهد فإنه لا ينقطع ، وبعبارة أخرى :  
إن صاحب الشعر الجديد يتعسف حين يطلب من

أحب أن أناقش قضية الشعر الجديد من وجهة نظر  
القارئ العادي الذي أرقى حظاً من الثقافة يعالج به ما يجد  
في ميدانها .

فإذا يتطلب القارئ العادي من الشاعر ؟  
إنه يتطلب منه لوحة مرسومة بالكلمات ، تشمل  
على موضوع ، مكتوب بلغة واضحة غير مبتذلة ، ولله

ليس من المستساغ أن تترك « الحكاية سايبة » كل من يقول كلاماً ، يطلب من القراء « المساكين » والنقاد أن يعرفوا بشعره « الحادف »

ولهذه القضية وجه آخر ...

إن الذى أتاح لأصحاب الشعر الجديد أن يظنوا وأن يجلبوا على أنصار الشعر القديم ، هو خلو الميدان من شعراء أفذاذ يملئون الفراغ الذى خلفه أمثال مطران وشوق ... والرد المقنع أن يوجد أمثال هؤلاء .

أين هم ؟ وكيف « يرحلون » فذلك ما لا أدريه .

وكلمة أخيرة للأستاذ النجمي ، فقد لاحظت من خلال كلامه أن القلم في يده كان كالسوط ، يقرع هنا ويضرب هناك ، وكنت أود أن يقف وقفة « هادئة » عند بعض الإنتاج الحديث مما يسمونه شعراً ، فينتقده نقداً موضوعياً ، وجذا الأمر لو قلم في خلال نقده بعض المقاييس العالمية التي يقاس بها الشعر اليوم .

القارئ العادي أن يلنذ « بشعر » لا يتصل بهذا الامتداد الثقافي للغة العربية .

فحين أقرأ لأحد هؤلاء هذا الكلام : « في انبثاق الظلام ... وعند انبعاث السكون » بحثت عن نفسي ، أقول لهذا الإنسان ، ليس ما تقوله شعراً يا أخا « العجم » ، فما عرفت قط — أنا القارئ العادي — أن الظلام ينبت ، وأن السكون ينبعث ، فأعفى — رزقك الله الفصاحة وسلامة اللسان — من الاستعاضة لهذا الكلام . وحين أبحث عن الموسيقى في مثل هذا « الشعر » فيقول لي النقاد « الثقات » : إنها موسيقى نفسية ، أقول : عفواً أيها السادة ، فأنتم تلجون في أبواب اللذنيات والصوفيّات ، وهي متاهات « الد » ما فيها غموضها ، وأنا رجل لا أجد لذة في الغموض .

وباسم التطور أيضاً نرد على أصحاب « الشعر الجديد » فن في الميدان بعد شوق وحافظ ومطران وعبد الرحمن شكرى ؟ من من « المحدثين » بنى على آثرهم ؟

## الواقعية

لأستاذ رشاد محمد خليل

ويقصرها على مدلول هو جزء من مفهومها ، أو يقلب المفهوم أصلاً بصورة تعطيه معنى غريباً على طبيعته . ما الواقعية ؟ هل هي وجه العذاب للمجتمع الإنساني يتلوى بتعابير الاستغلال والاضطهاد والفقر ؟

هل هي وجه الجريمة للنفس الإنسانية يتيح بعالم السقوط والذيلة ؟ هذان مفهومان للواقعية نبثا في ظل مجتمعين ، كان الواقع فيهما فقرة من الزمن هو هذه الصورة أو تلك :

أما الصورة الأولى فهي الصورة التي انطبع بها المجتمع

جاء في مقال الأستاذ كمال النجمي « نظرات في الشعر المصري الجديد » \* كلام عن الواقعية دفعني إلى محاولة أحسب أنها لازمة لاختبار أرض الحركة ، وهي محاولة المناقشة لفهم الواقعية ذاته : فالواقعية مفهوم يتجاذبه التناقض في تفسيره إلى درجة تجعله ملاكاً لقوم ، وشيطاناً لآخرين ، كما تضيق به الأفهام وتتسع بحسب وجهة النظر . ونحن نفسر الواقعية على أساس مذهبي ينحرف بها عن مدلولها الذى تعطيه بحكم طبيعتها ،

وجدنا أنفسنا مضطربين أن نخرج من مفهوم الواقعية ألواناً كنا نلدها من صلبه ، وندخل فيه ألواناً كنا نلدها ضد طبيعته ، بل نقول بشيء من الجراءة : إننا بذلك نرى كثيراً من الإسراف وعدم الضبط في تقسيم المدارس الأدبية إلى كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية وطبيعية . . إلى آخر هذه السلسلة من الأسماء التي تقسم في الأذهان فواصل من القولاذ بين ألوان دخل بعضها على بعض ، وعاش بعضها في بعض .

لقد وجدت الواقعية دائماً في أدب كل أديب صادق ، مهما كانت الزاوية التي عرضت منها . ويكفي الأديب واقعية أن يواجه الحياة بانفعالات غير مزورة ، وهو من بعد حر في اختيار الأوتار التي يعزف عليها ، وليست هناك سلطة تلزمه أن يدفن وجهه في الوحل ، لينتطح برأيه ، إن الصورة التي يرسمها تخضع تماماً للنقطة التي اختارها ليقف منها لزاء الوجود ، والطريقة التي اختارها للعمل مع ذلك الوجود . .

ويجاء على معنى الحرية ، أو يلحن المستغلين ، يحمد الفضيلة أو يصور المنحرفين ؛ يشكو أساء أو يغني أفراده ، فنحن نستطيع أن نقول له في النهاية : صدقت ، ومعناها لقد كتبت واقعية في إحساسك بما واجهت ، واقعية في تعبيرك عن هذا الإحساس ؛ أو نقول له كذبت ، ومعناها لقد كتبت زائفاً في إحساسك زائفاً في تعبيرك . هذا تسيير مجمل أردت به وضع المشكلة في موضعها الطبيعي ، على الأقل من وجهة نظري الخاصة .

الروسي أيام جوركي ، ولوفيان تورجنيف ، فظهر أثرها في أمثال الأم ، وصور يرشقة صياد . . .

وأما الصورة الأخرى فهي الصورة التي انطبع بها المجتمع الفرنسي على عهد إدمون دي جونكور والفونس دوديه ، وحي دي موباسان ، وظهر أثرها في كتابات هؤلاء باسم الواقعية .

والحقيقة أن كلا المفهومين هو انطباعات مجتمع معين ، في زمن معين ، وليس المفهوم الأمين السليم الواقعية . وأنت ترى على كليهما أعراضاً مرضية جاءت حتمية لانتباها عن مجتمعات مريضة ، لا أحسب أنفسنا ملتزمين بها . صحيح أن مجتمعا عانى هذه الصورة أو تلك ، وصحيح أن الآثار نفسها لابد أن تنتج المؤثرات نفسها ؛ ولكن الصحيح أيضاً أن للمجتمع وجهاً آخر أبيض من غير سوء تظهر منه أضواء العدالة والرفاعة ، والصحيح أيضاً أن للتفلس الإنسانية وجهاً آخر سليماً متطهراً .

ومن ثم فالمنطق يقتضينا أن نواجه في واقع النفس حقيقتي الصعود والهبوط ، وفي واقع المجتمع الخير والشر ، وأن تكون لنا طبيعة غير طبيعة الخناقس التي لا تتراد إلا المكان العفن ، وأن تكون لأقلنا قيمة أعلى من المكتسة التي لا تكمن إلا التراب .

ونعود لسؤالنا مرة أخرى : ما مفهوم الواقعية ؟ الواقعية هي العمل في دائرة الإمكان الذي وقع ، أو الإمكان الذي يمكن أن يقع ، فإذا ارتضينا هذا المفهوم



## حول ترجمة كتاب المجتمع

نقد الدكتور زكريا إبراهيم

وقد ترجمها الأستاذ الدكتور على عيسى على النحو الآتي : « زيادة على ذلك فإن ضبط النسل في أعين عدة ملايين من الناس ، يلتقي مع مبادئنا الخلقية ، معنى أنه يسمح لنا بالتسوية العقل لما تقدم عليه من تخطيطات لتحسين مظهر الحياة الإنسانية ، ولا يسمح بالتخلي عن هذا التسوية بعد أن تبلور في أذهاننا » ( ص ٢٣٣ ) . فلما رجعنا إلى النص الأصلي ، وجدنا أن المؤلفين يقولان بالحرف الواحد :

Moreover, modern birth control, in the eyes of increasing millions, meets the demand of our moral principles by permitting the rational planning of the appearance of human life rather than destroying it after it has been conceived.

”conceived“ قد اختلط على الأستاذ الدكتور فعرهه بعبارة « التبلور في أذهاننا » ، في حين أن المقصود به هو « الحبس » أو « تكون النطفة في الرحم » ، كما يظهر بوضوح من كون الحديث يدور حول مشكلة تحديد النسل في علاقتها بمشكلة الإجهاض . وربما كان في وسعنا أن ننقل تلك العبارة الآتية الذكر إلى العربية فنقول : « إن ضبط النسل الحديث ، في نظر الملايين المتزايدة من الناس ، يضمن تحقق مبادئنا الأخلاقية ، لأنه يسمح لنا بتنظيم ظهور الحياة البشرية تنظيمًا معقولاً ، بدلاً من القضاء عليها بعد تكوينها في الأرحام » . ومعنى هذا — بكل بساطة — أن تحديد النسل أهون شرّاً من الإجهاض أو قتل الأجنة .

وفي صفحة ٣٧٦ من الترجمة العربية ، نلتقي بالعبارة التالية ( وذلك في معرض الحديث عن العادات الفردية

نشرت مؤسسة فرانكلين ترجمة عربية لكتاب « المجتمع »<sup>(١)</sup> ، اضطلع بها الأستاذ الدكتور على أحمد عيسى « أستاذ كرسي الاجتماع بجامعة الإسكندرية ورئيس معهد العلوم الاجتماعية بالإسكندرية » . ولما نريد أن نتعرض لقيمة هذا الكتاب الضخم بين المؤلفات العلمية الحديثة التي ظهرت أخيراً في مجال الدراسات الاجتماعية ، فقد كفانا الأستاذ المترجم نفسه مؤنة التعقيب على طريقة المؤلفين في دراسة مشكلات علم الاجتماع في مقدمته القيمة التي مهد بها للترجمة العربية . ولكننا نكتفي بأن نقول إن الأستاذ المترجم قد أحسن صنماً بترجمة هذا المجلد الاجتماعي الكبير . وأول ما نخشى ألا تحب الترجمة العربية في أقل من ثلاثة أجزاء . حيث إن الجزء الذي ترجمه سيادته حتى الآن لا يكاد يعدو ( في الأصل ) ٢٣٧ صفحة ، في حين أن الكتاب كله يبلغ حوالي ٩٩٧ صفحة . وعلى كل حال ، فإننا سنقتصر في نقدنا لترجمة العربية على إبداء بعض الملاحظات الجوهرية التي نرجو مخلصين أن يضعها الأستاذ المترجم موضع الاعتبار ، مع العلم بأننا قد أغفلنا الكثير من الهنات الهيئات التي قد ترجع أحياناً إلى كثرة الأخطاء المطبعية بالكتاب .

\*\*\*

وسنبداً ملاحظتنا بالإشارة إلى عبارة عجيبة لم نفهم المقصود بها على الإطلاق ، وهي عبارة جرت على قلم المؤلفين في معرض الحديث عن مشكلة تنظيم النسل ،

(١) اسم الكتاب بالإنجليزية "Society: An Introductory Analysis" وهو من تأليف الباحثين Charles H. Page, R.M. Maciver

وقد ظهرت آخر طبعة له عام ١٩٥٥

"the very necessity which imposes them tends to wrap them in a shroud of blind emotion, thus precluding the possibility of growth, of flexibility, etc." (p. 195).

وفي هذه الفقرة بالذات ، يترجم الدكتور عيسى كلمة needless limitation بلفظ « الفائدة المحدودة » ( وهذه كلمة لا تعني شيئاً هنا على الإطلاق ) ، في حين أن المقصود بها هو « التحديد الذي لا فائدة منه » ، على اعتبار أن العادة تحد من أساليبنا في التصرف ، فتتجنب بنا نحو الركود والجمود .

ثم انظر معي إلى هذه العبارة الشعرية الجميلة التي ترد في صفحة ١٠٩ من الترجمة العربية ، دون أن يكون لها أدنى مقابل في الأصل الإنجليزي : يقول الأستاذ التريج : « ولن يكون ليله ( أى ليل الفرد ) أهون من نهاره » ، فتلاحظه الأحلام المزعجة في منامه . والحديث هنا يدور حول ضرورة خضوع الفرد للقواعد الجمعية في السلوك . إذ بدونها يكون عبء الوصول إلى قرار أمراً لا يحتمل والنس لأصلي يقول بالحرف الواحد : « إن حلم الفوضوية المطلقة — إن كان من الممكن تحقيقه — لن يكون في الواقع إلا كابوساً مزعجاً » .

The dream of absolute anarchy, were it realizable, would in fact be a horrible nightmare (p. 207) بين الترجمة العربية والأصل الإنجليزي !

ولعل من أمثلة الخلط في الترجمة أيضاً ما ورد في صفحة ٩٧ حيث يقول الأستاذ العرب : « وقد ثبت من أبحاث ج . هـ . ميد أن نفسية الطفل تنمو كلما أحس خلال أحلام اليقظة وأثناء لعبه بالعرائس ومع أقرانه أن الآخرين — ومن بينهم والده وغيرهم من الأبطال من وجهة نظره — أدواراً يلعبونها في حياته هو » . والنص الإنجليزي يقرر « أن نفسية الطفل تنمو كلما استطاع الطفل في أحلام يقظته وفي لعبه بالعرائس ومع غيره من الأطفال أن يتقمص أدوار والديه وغيرهما من الأبطال في صميم حياته » : Selfhood develops, as H. Mead has shown, as the child in his daydreams and in his

والجمعية ) : « ونحن عندما نكون عادة فردية نجهد في أن نتسل على أنفسنا من الناحيتين النفسية والجسمية طريقة أدائها بكيفية معينة ، وأكثر أو أصعب من ذلك نؤديها بكيفيات أخرى جديدة إذا لزم الأمر ، ومخالفة للكيفية التي اعتدناها » : ويتساءل المرء هنا كيف يمكن أن يكون من شأن العادة أن تسهل علينا أداء أعمال صعبة لم نألفها ، في ظروف أخرى لا عهد لنا بها ، فإذا به يجد أن النص الإنجليزي يعمل معنى آخر مختلفاً كل الاختلاف ، لأنه يقول بالحرف الواحد :

"When we form a habit, we make it easier for ourselves, both psychologically and physiologically, to act in a certain way, and more difficult to act in ways alternative to that which has become habitual." (p. 190).

ومعنى هذه العبارة : « أننا حيناً نكون عادة فردية ، فإننا نجعل من السير علينا ، جسدياً ونفسياً على السواء ، أن نتصرف بطريقة معينة ، كما نجعل من السير علينا أن نتصرف بطرق أخرى كان يمكن أن تقوم بدلاً لما أصبح أسلوبنا العادي في التصرف » . ولنفترض أن يحكم بعد ذلك على مدى مطابقة الترجمة العربية التي قدمها لنا الأستاذ المترجم للنص الإنجليزي الذي أوردناه !

وما دمتا بصدد الحديث عن تصرف الأستاذ المترجم في الترجمة بما يناقض الأصل . فلنستل للقارئ هذه العبارة التي تناقض تماماً النص الإنجليزي : في صفحة ٣٨٦ يلتقي القارئ بالعبارة التالية : « وفيما يتعلق بها جميعاً ( أى فيما يتعلق بالعبادات الفردية ) يكمن الخطر في أن الضرورة التي فرضتها تهدف نحو حزمها في لفة من العاطفة العمياء » ، وبذا تمهد لإمكان نموها وإلى جعلها مرة ، ثم إلى التحكم في إعادة توجيهها توجيهاً ذكياً » . ويعود المرء إلى النص الإنجليزي فيجده يقول : « إن الخطر يكمن في أن الضرورة التي فرضتها ... تحول دون إمكان نموها ووروثها » ( أى عكس المعنى الوارد في الترجمة العربية تماماً ) . وإليك النص الأصلي بالحرف الواحد :

يكون هذا العلم الأخير ؟) في مثل هذه الصلة ، وإذا بالنص "الأصل يلدنا على أن المؤلفين لم يتحدثوا إلا عن علماء التاريخ الطبيعي والفلاسفة الإنسانيين ، كما يظهر بوضوح من الأمعاء الواردة في الإشارات بالهامش . وإليك يا سيدي القارئ نص عبارتهما بالغة الإنجليزية .

"Other thinkers, like Herbert Spencer and Thomas Huxley and various modern *naturalists and humanists* maintain that a social code... etc." (p. 170).

ومن ذلك أيضا ما ورد في صفحة ٣٤١ من أنه « لما كانت القاعدة الخلقية محمية بجزاءات تستند إلى سلطة عليا ، فلئنا نرى أنها قد هددت القدرة الذاتية على الحكم ... إلخ » . وهنا يتساءل المرء عن السبب الذي من أجله كانت القاعدة الأخلاقية مستندة إلى « سلطة عليا » ، فيجد في النص الأصل أن الكلام ينصب على « القاعدة الدينية » religious code ، وأن الأستاذ المترجم قد أقحم هنا لفظ « القاعدة الخلقية » دون مبرر ، فأفسد المعنى ( كما يظهر من النص الأصلي ص ١٧٢ ) .

ولا يكاد القارئ يطوي صفحتين من الترجمة العربية ، حتى يلتقي بالدليل الصارخ على أن السيد المترجم كان يؤلف حين كان المفروض أن يقتصر على الترجمة ، إذ نراه يقول في صفحة ٣٤٣ : « وقد ظهر في العالم الغربي - حيث تسود ديانات كبرى - اهتمام كبير في السنوات الأخيرة بالأعمال والمشروعات والأخلاقيات الاجتماعية من ناحية » اتجاهاً واضحاً « (كذا) » نحو الانحراف عن مقتضيات ما فوق الطبيعة (أو بعبارة أدق: الدين وما قد يستتبعه من تعصب) نحو إشاعة الأخلاقيات الاجتماعية » . والزيادة التي أوردتها الأستاذ الدكتور في هذا النص "تدل" على أنه لم يكن متابعاً لسياق النص ، لأنه لا دخل لمشكلة التعصب هنا ، بل إنما يدور الحديث حول مشكلة « الإيمان والأعمال » (وهي مشكلة معروفة في المسيحية) ، فيقول المؤلفان « إن السنوات الأخيرة قد شهدت تحولا عن الاعتماد بالخوارق ، واتجاهاً نحو

play with dolls and other children assumes the roles of others, of parent or other heroes in his life (p. 46) ولا شك أن الترجمة العربية قد شوشت المعنى المقصود تماماً !

وفي صفحة ١٦٣ من الترجمة العربية ، يقول الأستاذ الدكتور على عيسى : « إننا إذ نعدك ييشنا لكي تريد إشباع بعض رغباتنا ، قد نجعلها بذلك أقل استعداداً لإرضاء الآخرين » . وليس في النص الأصل هنا أية إشارة إلى الغير ، بل المراد « أننا حينما نعدك من ييشنا حتى نجعلها تشبع بعض رغباتنا ، فلئنا في الوقت نفسه قد نجعلها أقل ملائمة لإشباع الرغبات الأخرى » . "in modifying our environment to satisfy more fully some of our desires we may make it less favorable for the satisfaction of others." (p. 79).

وفي هذه الصفحة عينها ، ترد العبارة التالية : « غير أن هذه الأسباب يمكن تفسيرها فيما نعتقد بالعادات الموروثة » . (ص ١٦٣) ، على حين يقول المؤلفان (على العكس من ذلك تماماً) : « ... يمكن تفسيرها فيما نعتقد دون الإشارة إلى العادات الموروثة » . "but they can be explained, we believe, without reference to inherited habituations." (p. 79.) هنا راجعاً إلى التسرع في النقل ، دون الاهتمام بالتثبت من المعنى الأصلي والعدل على متابعته .

والأمثلة كثيرة في ترجمة الدكتور عيسى على التسامح الكبير في المحافظة على الأصل ، فن ذلك مثلاً قوله في صفحة ٣٣٦ : « وهناك مفكرون آخرون مثل هربرت سبنسر وتوماس هكسلي وكثيرين من العلماء والمحدثين المتخصصين في علم الحيوان وعلم طبيعة الإنسان يذهبون إلى أن قاعدة السلوك الخلق لا يمكن أن تكون خالصة ومستجيبة تماماً لحاجات المجتمع المتغير ... إلخ » . والحديث هنا يدور حول الصلة بين الدين والأخلاق ، فيتساءل القارئ عن دخل علم الحيوان ، وعلم طبيعة الإنسان (ولست أدري على وجه التحقيق ماذا عسى أن

الأستاذ المرحم ، لأن النص الأصلي يحوى عكس هذا المعنى ، كما يبدو من العبارة الأصلية :

"But they are not, on that account, more independent of the kind of environment in which they live."

(p. 73). (أى : « ولكنهم ليسوا من هذه الناحية أكثر استقلالاً » [من الحيوان] عن تلك البيئة المعينة التى يعيشون فى كنفها . ) ولقارئ أن يحكم بعد ذلك على مدى مجازاة الترجمة للأصل الإنجليزى !

وفى صفحة ٧٣ من الترجمة العربية ، يقول الدكتور عيسى : « ولا بد من أن تدعو « أسباب » من أى نوع ، كانتشار مذهب دينى أو عقيدة سياسية أو مصلحة ملحة فى أمر من الأمور ... إلخ . » وكلمة « أسباب » هنا لا تزيد مطلقاً المعنى المقصود ، لأن لفظ "Causes"

فى هذا الموضع يشير إلى الغايات أو المقاصد أو الأهداف ، كما هو الحال مثلاً فى نظرية الفيلسوف الأمريكى رويس Rousseaui عن « الوفاء للأهداف » 'loyalty to 'causes'

وسياق الحديث فى كتاب « المجتمع » يدل بوضوح على أن هذا هو المعنى المراد ، كما يظهر من الصفتين التاليتين (ص ٣٤ - ٣٥) . ولا يكاد يطوى القارئ بضع صفحات حتى يلتقى فى صفحة ٧٨ بالعبارة التالية :

« وإنما كان تحليله ( أى تحليل كارل ماركس ) يتضمن تصويراً للأفراد الذين كانت تتكون منهم طبقة البورجوازية المتملكة وطبقة العمال الكادحة باعتبار أنهما ستتعرضان آخر الأمر للتأثر ببعاءات تعارض المصالح الاقتصادية . »

وهذه ترجمة ليست دقيقة ؛ لأن النص الأصلي يقول : « إن تحليل ماركس للصراع الطبقي يصور لنا أفراد كل من الطبقة البورجوازية والطبقة العاملة ، باعتبار أن ما يحدد بعاءات كل منهما فى نهاية الأمر إنما هو المصالح الاقتصادية المتعارضة . » ( وقد أغفل الأستاذ المرحم

لفظ « الصراع الطبقي » على أهميته ) . ثم يستأنف الدكتور عيسى ترجمته فيقول : « ومن هذه الوجهة تصبح أشكال الحياة السياسية والدينية والاجتماعية ( غير

الاهتمام بنشر الأخلاق الاجتماعية » . وهذا هو النص الأصلي بالحرف الواحد :

"Within the major religions of the Western World the growing interest in 'works' and social morality in recent decades has shown itself in a definite trend away from supernaturalism and toward a promulgation of social ethics." (p. 173).

ثم تأمل معي أيها القارئ هذه العبارة التى وردت فى الصفحة التالية مباشرة ، حيث يقول الأستاذ المرحم :

« وبصرف النظر عن أن الله هو الذى خلق الإنسان . فإن الأخير يرى من مصلحته أن يكون الله موجوداً ، وأن يتخيله قادراً على كل شيء كلما سعى للحصول على الخيرات التى تعمل الحياة على أن تيسرها له . »

( ص ٣٤٤ ) . والأستاذ المرحم يترجم هنا بأن فى هذه الترجمة شيئاً من التصرف . معللاً إياه بأن التعبير العربى قد اقتضاه ! ولكن . لو أن سيادته رجح بعض

الفلاسفة الإنسانيين الذين يشير إليهم المؤلفان ، ما تردد فى ترجمة النص بمخالفه دون أدنى تصرف . فهنا فويرباخ Feuerbach مثلاً يقول بنص العبارة : « ليس الإله هو الذى خلق الإنسان على صورته ومثاله ، بل إن الإنسان هو الذى خلق الإله على صورته ومثاله . »

( انظر كتاب « ماهية المسيحية » ، الترجمة الإنجليزية ، الفصل الأول ) . وهذا ما ورد فى كتاب « المجتمع » بالنص نقلاً عن فويرباخ "God, far from being the creator of man, is always himself created by man."

(p. 173). — وهذه العبارة نظير عند فلاسفة آخرين مثل شوبنهاور وغيره .

ولكن التصرف فى الترجمة قد يكون أهون شراً من التغيير فى المعنى ، وهو ما نجد له مثلاً فى صفحة ١٥٢ من الترجمة العربية حيث يقول الأستاذ المرحم :

« ويستطيع الآدميون أن ينتقلوا من بيئة إلى أخرى . . . وإذن فهم ليسوا من هذه الناحية أكثر اعتياداً على بيئتهم من الحيوان . » وهذه الجملة الأخيرة هى من تأليف



"In primitive society it (the use of force) appears to increase as we pass from the simple to the more complex' and highly organized groups."

فيقول : « ويبدو أنها تزداد نمواً في المجتمعات كلما ارتفعت هذه في سلم الحضارة ، وبلغت المجتمعات المنظمة درجة عالية في التنظيم » ، وهكذا يغفل سيادته لفظ « المجتمع البدائي » في حين أن المقصود هو « أن استعمال القوة في المجتمع البدائي يميل إلى التزايد حينما تنتقل من الجماعات البسيطة إلى الجماعات المعقدة أو الأكثر تنظيماً » . وشتان بين ترجمة الأستاذ الدكتور وبين الأصل الإنجليزي !

وأما عن الغموض في الترجمة ، فحدث ولا حرج ! فن ذلك مثلاً قوله في صفحة ٣٨١ : « تأمل هذا الشاب البالغ من العمر خمسة وعشرين سنة وما يبدو عليه من علامات صناعية بالرغم من أنه لم يتقدم في السن » نتيجة أسفاره كيشغل بالتجارة المتقلة ، أو العلامات الماثلة التي تميز «حبيب الدني» ، أو القسيس الشاب أو المحامي الصغير . . . . . والحديث هنا يدور حول أثر المهنة على صاحبها ، فيقول الكاتب وهو (وليم جيمس) : « إنك لتلمح منذ سن الخامسة والعشرين آثار المهنة وقد حطت على التاجر المتقل الناشئ ، والطبيب اليافع ، والمحامي المبتدئ ، والقسيس الشاب . . . » :

"Already at the age of twenty-five, you see the professional mannerism settling down on the young commercial traveller, on the young doctor, on the young minister, on the young counsellor-at-law."

وهذا هو ما اصطلاح الفرنسيون على تسميته باسم «طية الصنعة» pli professionnel ، وهو ما عر عنه ولیم جیمس بالكلمة الإنجليزية : professional mannerism ولا تقل العبارة التالية في الترجمة خطأ عن سابقها ، لأن الفيلسوف الأمريكي يريد أن يؤكد وجود علامات مميزة تفرق بين الناس تباعاً لاختلاف حرفهم ، فيقول الأستاذ المترجم : « وإنك لتجد في الناس جميعاً دلائل

الاقتصادية ( التركيب الاجتماعي الظاهر والذي يفسر بتعب بواعثه في المصالح المادية والموضوعية الكامنة فيها . والنص الأصلي يقول :

In this view, political, religious, and other 'non-economic' social forms become a 'superstructural' complex to be explained in the final analysis by the objective, material interest underlying them." (p. 36).

ومن الممكن ترجمة هذه العبارة على النحو التالي : « وتبعاً لهذا الرأي ، فإن الأشكال السياسية والدينية وغيرها من الأشكال الاجتماعية الأخرى « غير الاقتصادية » ، ستصبح عندئذ بمثابة « البناء العلوي » المركب الذي يفسر في نهاية الأمر بما يكمن وراءه من مصلحة مادية موضوعية . وكلمة « بناء علوي » (أو بنين فوق ، كما يُقال أحياناً) مهمة جداً في تفسير ماركس المادى للتاريخ ، لأنها تشير إلى أن الدين والسياسة والأخلاق والفلسفة وما إليها لا تخرج عن كونها مجرد بديت عالية تقوم فوق دعامة اقتصادية سفلية هي بمثابة الأساس الحقيقي لشئى الظواهر البشرية .

وثمة أمثلة عدة تتجلى فيها بوضوح روح التساهل في الترجمة : فن ذلك مثلاً ما ورد في صفحة ٢٣٤ حيث يقول الأستاذ المترجم : « وإذن فالتراث الاجتماعي موجود عند أفراد المجتمع كلهم » . وهذه الجملة ترجمة للنص الإنجليزي التالي :

"The social heritage, then, is *unequally* possessed by the members of society" (p. 122).

ومعناه أن أفراد المجتمع يتقاسمون التراث الاجتماعي دون أن تكون حظوظهم منه متساوية . والتقلة المهمة هنا هي — على وجه التحديد — عدم تساوى حظوظ الأفراد من هذا التراث ، بدليل أن المؤلفين يقرران في عبارتهما التالية أن أى فرد من الأفراد لا يمكن أن يحصل إلا على قدر معين من هذا التراث الاجتماعي المشترك . . . . . ولعل من هذا القبيل أيضاً ما ورد في صفحة ٣٠٩ حيث يترجم الأستاذ الدكتور النص الآتى :

الغموض نصرب عنها صفحا ، نظرا لضيق المقام .

تلك هي بعض ملاحظاتنا على الترجمة العربية للجزء الأول من كتاب « المجتمع » ، وهي مجردة « نماذج » ستقناها على سبيل المثال لا الحصر ، فلنكتف بهذا القدر من الأمثلة ، ولننصف إلى ما قلناه أن الترجمة العربية ممثلة أيضا بالكثير من الأخطاء اللغوية والمطبعية التي كانت تستلزم حتما شيئا من الاستدراك :

( في صفحة ٧٣ مثلا ، السطر ١١ ، « أو ما دام يتابع البحث » ، والصواب « ما دام لا يتابع البحث » وفي صفحة ١٦٢ ، السطر ٣ : « أو عاله الفيزيقي وعاله الطبيعي » ، والصواب « وعاله الاجتماعي . . إلخ » . أما بخصوص المصطلحات الواردة في الترجمة ، فإن بعضها موفق ، وبعضها الآخر قابل للمناقشة : ومن ذلك مثلا ترجمة لفظ adjustment بالانسجام ، وترجمة لفظ morals بقواعد السلوك ، وترجمة لفظ esprit de corps بروح النيرة على المجموع ، وترجمة mystical بلفظ « حاسم » . إلخ .

وأخيرا لا بدونا أن ننوه بالمجهود الضخم الذي اقتضته ترجمة هذا المجلد الكبير ، وإن كنا نرجو أن يأخذ مجتمعا نفسه بشيء أكثر من الدقة حينها يقدم على نقل تراث غيره من المجتمعات إلى لغته العربية ، وحيذا الأمر لو حافظ مترجمونا على الأصل الذي ينقلون عنه ، دون الوقوف عند حرفية النص ، حتى يتجنبوا التصرف المخل من جهة ، والغموض البغيض من جهة أخرى .

على ما نقول . . وبهذه الجملة يهدم المترجم فكرة التمييز بين الأفراد بحسب تنوع منهم ، ومن ثم تبين طباعهم ، في حين أن هذا هو المقصود .

وفي صفحة ١٥٥ من الترجمة العربية يقرأ القارئ هذه العبارة : « وعلى ذلك فالظواهر التي تتردد بين أعماط النظام العائلي وبين الإصابة بالأمراض العقلية وأنواعها تعتبر وسائل لإزاحة الستار عن عملية اطرادية القصد منها تهيتة حياة الزمرة الاجتماعية ، ومحاولة جعلها منسجمة مع الظروف الحاضرة المتمثلة في الدائرة المكانية ! » وأنا أعترف بأنني لم أفهم شيئا من هذه العبارة الغامضة المتوتية ، فلما رجعت إلى الأصل ، استبان لي المقصود ! وفي صفحة ١٦٢ : « يولد المرء وفي تكوينه مجموعة من الاستعدادات تتصل بطريقة تدعو إلى الاشتراكية . ولكن معقولة في الوقت نفسه بعالم الغابات والكهوف في المناطق الاستوائية » . وهذه العبارة أيضا لا تقل غموضا عن سابقتها ، وقد يعجب القارئ متبا إقنا قلنا : إن عبارة « تدعو إلى الاشتراكية » في هذه النظم ترجمة للكلمة الإنجليزية clumsily !

وفي صفحة ٣٨٥ : « وكل نظام للحياة الجنسية يصبح عمالا للعادة الفردية ، وتتقل الانفعالات الجنسية العميقة بفضل تأثيرها القوي معنى خلقيا نفاذا إلى الأساليب الثقافية السائدة ! » وهذه أيضا عبارة متوتية تدل على أن المعنى الأصلي الذي قصد إليه المؤلفان لم يستين تماما للأستاذ المترجم . وهناك أمثلة أخرى لا حصر لها على هذا

# الغزالي والأخلاق

## بين الفلسفة والدين

د. رستم بقلم الدكتور السيد محمد بروحي

القرآنية التي تحتوى على قواعد للسلوك الأخلاقى وترجمتها . أما المفكرين من المسلمين فقد جروا في كتابتهم عن الأخلاق : إما على سرد بعض النصائح العملية التي تهدف إلى تقويم أخلاق الشباب ، وإما على وصف طبيعة النفس الإنسانية وقواها والخلوص من ذلك إلى تعريف الفضيلة وتنظيم الفضائل إلى أنواعها الهامة كل بحسب وجهة نظره . ومن أشهر المؤلفات التي تسير على هذا النهج كتاب ابن مسكويه « تهذيب الأخلاق » . وقد يجمع الكاتب أحياناً بين الأغراض العملية والتحليل النظرى كما نشاهده كثيراً في كتب الغزالي ، وخاصة في كتابه الجامع « إحياء علوم الدين » . وقد حاول الغزالي في مؤلف آخر هو « جواهر القرآن » أن يحلّل مادة القرآن ، ويصنّف منها قسمين كبيرين في مجال الأخلاق : أحدهما يتصل بالمعرفة (أى بالناحية النظرية) ، والآخر يتصل بالسلوك (أى بالناحية العملية) . وخص بالقسم الأول ٧٦٣ آية من آيات القرآن ، وبالقسم الآخر ٧٤١ آية . فيكون المجموع ١٥٠٤ آية وتمثل ما يقرب من ١/٤ عدد آيات القرآن ، أما الآيات الباقية فهي لا تتصل في نظره ، إلا بمسائل فرعية أو مكملّة .

هذا الجهد الذى لا ينكر والذي يقوم على الرغبة في التصنيف المنهجي قد وضع أساساً صالحاً للدراسة العلمية ولكنه لسوء الحظ ، لم يجد فيما مضى من يتابعه ليقم صرح البناء كاملاً ، ويبرز الفلسفة الأخلاقية القرآنية

إذا استعرضنا كتب الأخلاق التي كتبها كتاب الغرب وجدنا فيها ثغرة كبيرة ، فهؤلاء الكتاب في تاريخهم للمذاهب الأخلاقية ، قد عرضوا لهذه المذاهب في العصور اليونانية القديمة ، ثم في الديانتين اليهودية والمسيحية ، ووقفوا منها فجأة إلى المذاهب الأخلاقية في العصور الحديثة في أوروبا أى منذ عصر النهضة إلى وقتنا الحاضر ، بدون أن يعرجوا في قليل أو كثير على ما يتصل بالقانون الأخلاقى في الإسلام .

ومع ذلك فإن ما جاء به القرآن في مجال الأخلاق ذو قيمة عظيمة ، لا بالنسبة للحياة العملية للمسلمين أنفسهم فحسب ، بل بالنسبة لأبناء البشر جميعاً . ومعرفة القانون الأخلاقى كما جاء به القرآن يكمل النقص في تاريخ المذاهب الأخلاقية . ويفتح آفاقاً جديدة في دراسة المشكلة الأخلاقية ذاتها ، وفي حل كثير من المسائل والصعوبات التي تثيرها .

وإذا كان بعض الكتاب قد تعرض في كتاباته عن النظم الإسلامية بوجه عام لسرد بعض القواعد الأخلاقية التي تستخلص من القرآن ومن التشريع الإسلامى ، فقد كان يعالج هذه المسائل في عجالة دون أن يكون فيما يسرده ما يشقى غلة الباحث الذى يريد أن يتعمق الدراسة العلمية . ولم يتعرض أحد - فيما نعلم - لبحث الجانب النظرى من المسألة ، ولم يحاول استخلاص المبادئ الأخلاقية العامة التي تستمد من القرآن ، وكل ما فعله هؤلاء الكتاب أو المستشرقون هو جمع بعض الآيات

إلى تحقيقها . فإذا علم الإلزام علمت المسؤولية ، وإذا علمت المسؤولية ضاع كل أمل في وضع الحق في نصابه ، وإقامة أسس العدالة ، وحيثئذ تم القوضي ، ويسود الاضطراب ، لا في عالم الواقع فحسب ، بل من الناحية القانونية ، ومن وجهة نظر لبدأ الأخلاق ذاته . وإذا كانت الأخلاق تنول في النهاية إلى مجموعة من القواعد ، فكيف يتسنى للقاعدة أن تكون قاعدة بدون أن تُلزم الأفراد اتباعها ؟

على أنه إذا كانت هذه هي أهمية الإلزام في كل قانون أخلاقي ، وفي كل مذهب من المذاهب الأخلاقية مهما اختلفت صيغه وتفاصيله ، فإننا مع ذلك لم نعلم من الفلاسفة من ادعى إمكان قيام « أخلاق بدون إلزام ولا جزاء » . ونشير من بين هؤلاء على الخصوص إلى الفيلسوف الفرنسي « جويو » Guyeau الذي ألف كتاباً بهذا العنوان . وقد حاول هذا الفيلسوف وأمثاله أن يستعضوا عن فكرة الإلزام بفكرة التقدير الفني ، بحيث يصبح الضمير . في نظرهم ، أداة للإعجاب بكل ما هو جميل . وهم يقولون : إننا إذا استطعنا تربية الذوق الفني في النفوس فلا شك أن إعجابنا بالجمال سيحمل إعجابنا بالأفعال الطيبة والحاصل الحميدة ، مما يدفعنا إلى التمسك بها ، والتعلق بأهلها . ونحن مع اعترافنا بأن هذا الرأي قد يستعمل كثيراً من النفوس ، لما ينطوي عليه من إبعاد فكرة الإلزام التي توحى بالقهر ومغالبة النفس ، ولما ينادي به من النظر إلى الجمال كوحدة سواء أكان ذلك في جمال الطبيعة أم في مجال الأخلاق ، نرى أن هناك مع ذلك فروقا لا نستطيع إغفالها بين ما يتصل بمحيط الأخلاق وما يتصل بمحيط الفن .

حقاً إن كل ما هو خير جميل ، ولكن هل العكس صحيح ؟ وهل كل ما هو جميل خير ؟ إن الشيطان قد يزين لنا أشياء تبهير أبصارنا وحواسنا بجمالها ، ولكنها لا تنطوي إلا على الشر ، ولا تترك في النفوس إلا حسرة ولماً .

في صورة مذهب كامل .  
لم يحاول أحد إذن لا من فلاسفة الغرب ولا من فلاسفة الشرق أن يستخلص القانون الأخلاقي كاملاً من القرآن ، وإذا قلنا القانون الأخلاقي فإن هذا الاصطلاح يعني عند فلاسفة الأخلاق الأسس والمبادئ النظرية العامة التي تكون بمثابة إطار تتحقق في داخله وحدة التفاصيل وانسجامها .

ومن حسن الطالع أن تصدّى لهذا العمل الكبير ، في العصر الحاضر ، عالم جليل من علماء الأزر هو المغفور له الدكتور محمد عبد الله دراز عضو جماعة كبار العلماء . سافر إلى فرنسا في بعثة الأزر الأول عام ١٩٣٦ ، وكثرت بها ما يقرب من اثني عشر عاماً أتم فيها رسالته الكبيرة القيمة التي تقدم بها ليل درجة الدكتوراة من السربون وعنوانها « أخلاق القرآن » "La Morale du Koran" والرسالة باللغة الفرنسية في أكثر من سبعمائة صفحة ، وقد نشرتها أكبر دار للنشر في فرنسا ، وهي « دار النشر الجامعية » .

فجزاه الله عن العلم وعن الإسلام كل خير ، فقد سدّ بتأليفها ذلك الفراغ الكبير الذي أشرنا إليه في كتب الفلسفة الأخلاقية ، وأصبحت بذلك مرجعاً يرجع إليه مفكرو الغرب من مستشرقين وغيرهم ، كما يرجع إليه محبو الثقافة للترود بما يعوزهم من معرفة بفلسفة القرآن الأخلاقية . وقد كنا فرحوا أن يتاح الوقت لذلك العالم الجليل ، فيزود قراء العربية ، بترجمة هذه الرسالة حتى يعمّ النفع بها بين أبنائنا الذين لا يستطيعون الإفادة منها في أصلها الفرنسي . ونحن نقدم هذه الدراسة التي استقين مادتها الأساسية من هذه الرسالة القيمة .

• • •

لا يتخلو أي مذهب خلقى جدير بهذا الاسم من فكرة الإلزام ، فالإلزام هو العنصر الأساسي أو المحور الذي تدور حوله المشكلة الأخلاقية ، وزوال فكرة الإلزام يقضي على جوهر الحكمة العملية التي تهدف الأخلاق

يتصف بتلك السلطة الملزمة التي يتقيد بها الجميع ،  
وبتلك الضرورة التي يشعر بها المرء من وجوب تنفيذ  
أوامر محددة ، بغض النظر عما تكون عليه حالة عواطفه .  
وسوف نرى بعد قليل كيف أبرز لنا القرآن هذه الضرورة ،  
وكيف حدد لنا واجباتنا الخاصة والعامة .

والآن بعد أن وضعنا مبدأ الإلزام ، وبيننا كيف  
يرتبط بشروط كل حياة أخلاقية ، نبحث في مصادر  
هذا الإلزام على ضوء بعض المذاهب الفلسفية ، ثم ننظر  
في موقف القرآن من هذه التفسيرات الفلسفية .

• • •

يرجع علماء الاجتماع الإلزام الخلقى إلى سلطة  
المجتمع : فقواعد الأخلاق تُفرض على الأفراد داخل  
نطاق مجتمع معين ، ولكل شعب قواعد خلقية تسود  
فيه في حقبة معينة من الزمن ، وباسم هذه القواعد التي  
تسود فيه تصدر المحاكم أحكامها ، ويظهر الرأى العام  
سخطه أو رضاه . والأفراد داخل نطاق المجتمع يُجبرون  
على التزام هذه القواعد ولو لم ترق لهم : أو لم تنشأ هذه  
القواعد لتنظيم علاقات الأفراد دون النظر إلى أهوائهم  
الشخصية ؟ وللمرء إذا انحرف عن القواعد التي رسمها له  
المجتمع ، فإن هذا الانحراف يحدث موجة من الاعتراض  
تثير ضمير المجتمع ، ولذا فإن المجتمع يدرك ما قد يلحق  
به من الضرر عن طريق إجراءات الاجتماعية المختلفة  
التي تلتزم من التأنيب ، واستهجان الرأى العام ، إلى  
العقوبة بمعناها الحقيقي . وجموعة التصورات الجمعية  
( وهي التي تنبج عن تبلور العادات والتقاليد والمعتقدات  
إلخ ... ) ، هي التي تحدد ضمير المجتمع . وهذا  
الضمير الجمعية هو الذى يتردد صدهاء أو ينعكس في  
ضمير الفرد ؛ فالمجتمع هو الذى يعل علينا طريقة تفكيرنا  
وطريقة تصرفنا . وإذا كانت لنا المثل العليا فإنها ناتجة  
عن رغبتنا في إرضاء المجتمع . أما آلامنا ووخز الضمير  
الذى نعترض له أحيانا فإنها نتيجة ما نقدم عليه من خرق  
القواعد التي رسمها المجتمع .

وما لا شك فيه كذلك أن فكرة الفضيلة لها جمالها  
الذاتى الذى تستشعره النفوس وإن لم يتضح حقيقة ماثلة  
أمام الأعين ، ولكن الفضيلة إلى جانب ذلك قوة كامنة  
إذا ملأت نفس المرء حفزته إلى العمل النافع وإلى النشاط  
المثمر ، وعن طريق هذا النشاط تصبح الفضيلة حقيقة  
حسية بعد أن كانت قوة معنوية كامنة في النفوس .  
أما الشعور بالجمال فإنه إذا نظرنا إليه في حقيقته المبردة  
وجدنا أنه لا يتصل بتاتا بميدان النشاط والعمل ، ولا سيما  
إذا كان موضوع هذا الشعور لا يرتبط بإرادتنا : فنحن  
قد نتأمل بإعجاب عظيمة القبة السهاوية دون أن يبعث  
فينا هذا الإعجاب أية فكرة لها مكانها ، وحتى في  
الحالات التي يفكر فيها الفنان في إبراز شعوره وتحقيقه  
عن طريق العمل الإيماني ، نجد أن هذه الرغبة التي  
تخامر نفسه ليست قوة قاهرة أو ملزمة بحيث تفرض  
عليه حثاً أن ينفذها ويخرجها إلى حيز الوجود . إن فكرة  
الجمال تدعوه في رفق وفي دعة لأد يحققها حيناً تصبح  
الرغبة في نفسه مُلحة ، وحيناً يتاح له الوقت لذلك .  
وحتى مع تسليمنا بأن فكرة الجمال قد تفرض نفسها على  
بعض الفنانين وتحفزهم إلى العمل ، فإن هذا الفرض  
لا يقع على نفوس جميع الفنانين بالقدر نفسه من  
الضرورة .

ويمكننا أن نقول كذلك : إن الشعور الفني  
لا يتعارض هو والمواطف ، بل إنه يعبر عنها ، على  
حين أن الشعور الأخلاقي قد يتعارض هو والمواطف ،  
ويوجهها أحيانا وجهة ربما لا تميل إليها ، ولا ترتضيها  
بطبيعتها .

وأخيراً فإن الخطأ أو الإهمال بالنسبة للعمل الفني  
قد يصدم الحس ، ولكن لا يتحتم لذلك أن يثير الفضاير ،  
ولا ينحرف المرء عن الأخلاق لمجرد أنه أخطأ أو أهمل  
في أداء عمل فنى .

كل هذه الملاحظات نشعرنا بأن مجال الشعور  
الأخلاقي غير مجال الشعور الجمالى : فالخير الأخلاقي

بمجمعاتهم خطوات نحو الأمام ، ويخرجون على النظم والأوضاع السائدة في المجتمع ؟

لقد فطن « برجسون » إلى هذا النقص ، وهو فيلسوف فرنسي من فلاسفة القرن الحالى . فبين في كتابه « مصدر الأخلاق والدين » أن الإلزام الخلقى لا ينبعث عن مصدر واحد بل عن مصدرين : أحدهما سلطة المجتمع ، وهو يتفق في ذلك مع علماء الاجتماع ، والآخر قوة الإلغام التى تدفع بعض النفوس إلى إعلاء القيم الإنسانية ومحاولة الاتصال بالقوة الخالقة العليا مصدر الخير جميعه .

أما من حيث المصدر الأول فإن قيام الإنسان بواجبه لا يعدو في نظر « برجسون » قيامه بوظيفة اجتماعية معينة ، وسيره في الطريق الذى رسمه له المجتمع . وهذا الواجب لا يلبث أن يصبح تحت تأثير العادة غير ملحوظ يؤديه المرء بصفة تلقائية ، كما تؤدى التحلة واجبا في جمع الرحيق وبناء الحلية . وإذا حاول الفرد أن يقاوم هذا الواجب ، أو أن يغير خط السير الذى رسم له ، فإنه يجبر على العودة إليه ، إن عاجلا أو آجلا ، وسواء رضى أم لم يرض ، وذلك بفضل القوة القاهرة التى تفرضها علينا الحياة الاجتماعية .

أما المظهر الآخر للإلزام فيختلف عن هذا المظهر تماما ، فإذا كان هذا المظهر الأول للإلزام الخلقى يعبر عما يسود في المجتمع من حالة خلقية عامة نتيجة لجمعية المجتمع ، فإن المظهر الآخر يعبر عن حال ممتازة من السمو الأخلاقى ، يعبر عن التطلع نحو المثل العليا . وما هو إلا حال " من الحب الخالق " ، الذى لا يقتصر على دفع سلوك المرء نحو غايات أممى فحسب ، بل يجعل كذلك من هذا الفرد قائدا أو زعيما أو مصلحا يجلب المجتمع وراءه ، ويوجهه بدلا من أن يتلقى منه التوجيه .

وأول ما نوجه من النقد إلى مذهب برجسون أن فكرة الإلزام إذا أصبحت غريزية ، تحت تأثير الحياة

إن علماء المدرسة الاجتماعية وعلى رأسهم « دوركيم » Durkheim يفسرون جميع القيم ، بما في ذلك القيم الأخلاقية ، بأنها صادرة عن المجتمع . وهذا المصدر ، أى المجتمع ، هو الذى تستمد منه الظاهرة الأخلاقية طابع القدس . وقد حرص دوركيم ، في تحليله لهذه الخاصية ، على عدم ضياع القوة العاطفية التى تكمن في العمل الأخلاقى ، والتي تكسبه ذلك النشاط التلقائى ، وتيسر له الانتشار بين النفوس ، ثم انتقل من ذلك إلى غرضه الأساسى وهو أن يجعل من المجتمع دين الفرد ، والغاية القصوى التى يهدف إليها الفرد من نشاطه . ولا يتسنى ذلك إلا إذا ظهر المجتمع بمظهر الكائن الأعلى الذى يسمو على الفرد ، ويكون أهلا لتعلقه به في آن واحد .

حرص المذهب الاجتماعى إذن على أن تكون « التربية الأخلاقية » عقلية صرفة ، وأراد أن يُبعد كل تأثير للعقائد الدينية في بث عناصر الأخلاق في النفوس ، ومع ذلك فقد أدرك أن للعاطفة وللشعور مكانا في الحاسة الخلقية ، ولكنه بدلا من أن يربط هذه العاطفة أو هذا الشعور بقوة معنوية ، هى فكرة الإله الذى تحض الأديان على عبادته ، وتجعل في إرضائه أممى غاية لكل عمل أخلاقى ، ربطها بفكرة الجماعة التى يجب أن يتعلق بها الفرد ، لأنها مصدر ما يتمتع به من الخير ، بل مصدر ما يتمتع به من صفة الإنسانية .

هذه هى وجهة نظر المدرسة الاجتماعية في مصدر الإلزام الخلقى ، وهى كما نرى تفصل مجال الأخلاق عن مجال الدين ، وتربط الإلزام الخلقى بالسلطة المنبثقة من المجتمع .

ويكفى في نقد هذا المذهب أن نقول : إن المثالية الأخلاقية تصبح حينئذ في أن يجدد الإنسان نفسه من كل نوازعه الداخلية ومن كل ميل أو رغبة نحو التمرد على المجتمع ونظمه ، وعلى هذا الأساس كيف نفسر ظهور المصلحين والزعماء والقديسين الذين يدفعون

كما ألم الإنسان الحسد الخلقى ، فعرف طريق الفضيلة والريضة : « وهديناه النجدين » ، ولا مرأه فى أن الطبيعة الإنسانية قد تندفع نحو الشر : « إن النفس لأماره بالسوء » ، ولكن الإنسان قادر على أن يكبح جماح شهواته . وإذا لم يكن فى مقدور كل إنسان أن يغالب نفسه فيغلبها ، فإن هناك من يتيسر لهم ذلك بفضل العون الإلهي وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : « إذا أراد الله بعبد خيراً جعل له واعظاً من نفسه يأمره وينهاه » . هناك إذن قوة كامنة فى نفس الإنسان ، لا تهبط له النصيح ولا تقض له السبيل فحسب . بل إنها تتحدد له ما يجب عمله . وما يجب تحاشيه . هذه السلطة الكامنة التى تسيطر على قدراتنا وعلى غرائزنا السفلى ، هى أسمى حرة فى ربوب . هى العقل . فخرج ما يأمر به العقل لا تكون هناك قاعدة أو سلوك له ما يبرره . وسلطة العقل هى السلطة الشرعية الوحيدة .

وقد أشعرنا الله بغضل العقل هذا وبما يسببه على الإنسان من الكرامة الإنسانية حين قال فى كتابه العزيز : « ولقد كرّمنا بني آدم » ، « وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً » . ونغفل إلينا أن القرآن لم يصور لنا النفس الإنسانية . بالرغم من اندفاعها أحياناً نحو الشر ، على أنها شريرة فى أصلها ، بل على العكس نرى فى قوله تعالى : « لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم » ما يدل على الأصل الطيب . ولا يقصد الإنسان لإلعدم استخدامه للقوى والمواهب التى أودعها الله نفس الإنسان : « لم قلوب لا يفقهون بها . ولم أعين لا يبصرون بها . ولم آذان لا يسمعون بها . أولئك كالأنعام ، بل هم أضل » . فالأمر يتوقف إذن على مدى استخدامنا للقوى العليا التى أودعها الله إيانا ؛ وتنمية هذه القوى وتزكيتها يرفع النفوس ، وإهمالها يخفضها إلى الحضيض : « قد أفلح من زكاهها وقد خاب من دساها » .

ولم يقتصر القرآن فى دعوته على إشعارنا بضرورة إيقاظ قوتنا العقلية ، بل إنه عنى كذلك بإيقاظ مشاعرنا

الاجتماعية ، أو أصبحت مجرد عادة توجه الفرد بطريقة تلقائية تبعاً لأغيات المجتمع ، فقد انتضت عنها صفة الخلقية ، وأصبح حكمها حكم الغرائز الأخرى التى توجه الإنسان فى مختلف شئون حياته وتعينه على حفظ كيانه . ولا يمكننا أن ننصى صفة الأخلاق على الغرائز التى تلازمنا الدفاع عن أنفسنا أو البحث عن القوت ، وإنما للأخلاق مجال آخر ، ولا تظهر القيمة الأخلاقية على حقيقتها إلا إذا وجد الضمير نفسه أمام حالات يتعين عليه أن يوازن بينها ويختار أيها أقوم ، وهذا الاختيار لا يخضع لحكم الغريزة . بل إنه غالباً ما يعارضها . أما فى الحال الأخرى أى فى حال الإلزام الذى ينبعث عن قوة الإلهام والتطلع إلى المثالية . فإن الشعور يتعدى نطاق الأخلاق : فالقديس ، الذى تصبح حياته كلها مثلاً أعلى ، يسير بحسب هدى الإلهام دون أن يتردد . وعشق قول « بسكال » حين يقول : « إن الأخلاق الحقيقية تسخر من الأخلاق » .

إن مجال الأخلاق ، فى الحقيقة ، هو مجال إعمال الفكر والتدبير فى الأمور قبل اختيار السلوك ، فإذا عدت هذه الشروط بحيث هبط المرء إلى محيط الغريزة أو ارتفع إلى ذرى القدسية فقد خرج سلوكه عن نطاق الأخلاق بوضعها الإنسانى .

وهكذا نرى أن « برجس » قد أغفل فى الإلزام الخلقى عنصراً هاماً هو العنصر العقلى ، وهذا العنصر يقوم على ثلاثة أمور : التدبير الحكيم ، وحرية الاختيار ، ومشروعية الفعل . هذه هى العوامل الهامة اللازمة لكل حياة أخلاقية ، فجوهر الأخلاق هو النشاط العاقل المنبثق من باطن الذات .

لننظر الآن كيف يفسر القرآن مصدر الإلزام الخلقى :

إن النفس الإنسانية ، كما تدل على ذلك بعض آيات القرآن ، قد عرفت فى تكوينها الأول معنى الخير والشر : « ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها » .

النبيلة بشرط أن تعمل هذه المشاعر تحت رقابة العقل ، وهو يدعونا دائماً لأن نزن الأمور بميزانها الصحيح قبل أن نحكم على قيمتها . ومن المشاعر النبيلة التي تثيرها فينا أخلاق القرآن مشاعر الأخوة واحترام الكرامة الإنسانية . ومصادر التشريع الإسلامي بما في ذلك التشريع الأخلاقي أربعة : القرآن ، والسنة ، والإجماع ، والقياس .

أما القرآن فهو كلام الله عز وجل ، وهو يعبر عن الإرادة الإلهية ، فهو إذن المصدر الأساسي للتعاليم والأحكام الدينية والأخلاقية . وتؤكد لنا آيات القرآن هذه الحقيقة : « إن الحكم إلا لله » . وحكم الله لا سبيل إلى التشكيك فيه ، « لا معقب لحكمه » . وبين لنا القرآن كيف أن النبي نفسه لا يخضع للقانون الإلهي فحسب ، بل إنه أول من يخضع له : « قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين لا شريك له . وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين » .

فلذا كان الأمر كذلك فإذا يعني الإذن القول بأداء هناك مصادر أخرى للإلزام إلى جانب القرآن ؟ وهل تشارك الحكمة الإلهية أنواع أخرى من الحكمة لها القوة الآمرة نفسها ؟ لننتظر في حقيقة السلطة التي تتمتع بها المصادر الأخرى .

لقد أجمع رجال الفقه على أن القواعد العملية التي اتبعها الرسول ، أي السنة ، هي المصدر الهام الثاني للتشريع الإسلامي بعد كلام الله . والقرآن نفسه يحث المؤمنين على الأخذ بما يعمل به الرسول . « من يطع الرسول فقد أطاع الله » — « وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا » .

ولكن إذا نظرنا إلى الأمر عن كثب وجدنا أن الإلزام الذي يأتي عن الرسول لا يكون إلزاماً حقيقياً ونهائياً إلا إذا كان مصدره الوحي ، أما الأفعال الأخرى التي تتنفي عنها صفة الوحي الإلهي فإن سلطتها ليست ملازمة للإلزام كلياً ، وهذا التمييز واضح في القرآن :

« يا أيها الذين آمنوا استجبوا لله وللرسول إذا دعاكم لما يحكيكم » . على أن الرسول نفسه قد أوضح ذلك بصفة قاطعة حين قال : « إذا أمرتكم بشيء من رأيي فإنما أنا بشر ، ولكن إذا حدثكم عن الله شيئاً فخذوا به ، فإنني لن أكذب على الله » . وقد أعلن كذلك أن رأيه قد يخطئ في تقدير أشياء الحياة المادية حيث يقول عليه السلام : « أنتم أعلم بأمر دنياكم » . وقد كان يحدث حين يؤم الرسول المسلمين أن ينسى شيئاً أو يضيف شيئاً ، فيسأله الناس في ذلك فيجيبهم : « إنما أنا بشر أنسى كما تنسون . فلذا نسيت فذكروني » .

فالرسول يبلغ الرسالة ويوضحها للناس ، وأوامره وأحكامه إذا لم يزل الوحي بما ينقضي أو بما يعد لها تصحيح في حكم الأحكام الإلهية ، كما أن تصرفاته والقواعد العملية التي يرميها ، يضعها المسلمون أمامهم مثلاً يحتلون حذوه ، ما دام لم يعترض عليها . وخلاصة القول أن أحاديث الرسول الصحيحة الموثوق بصحة نسبها إليه تعد مزمة كإلزام القرآن ، لأنها ليست إلا تعبيراً عن الإرادة الإلهية .

نتنقل الآن إلى المصدر الثالث للإلزام في التشريع الإسلامي وهو الإجماع . إن السلطة التي تنبعث عن الإجماع يمكن الاستدلال عليها من بعض آيات القرآن : « كنتم خير أمة أخرجت للناس : تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله » . وسواء أكانت هذه الآية موجهة إلى الأمة المحمدية عامة أم إلى الجيل الأول منها ، وهو ما يبدو أكثر احتمالاً ، أي إلى الجيل الذي عاصر نزول الوحي ، فهي تبين على كل حال أن هناك جماعة من الناس يعترف القرآن لها بمصافة الرأي ولا سيما في مسائل الأخلاق ، فلا يمكن أن ينقلب ميزان الأمور بين يديها ، فتبيح الشر وتمنع الخير . وفي القرآن آية أخرى تحض على الخضوع لسلطة أولى الأمر ، ولكن بشرط أن نرجع إلى المصدرين الأولين ، أي إلى القرآن والسنة ، في حال الاختلاف على أمر من



فالإجماع ، في التشريع الإسلامي ، ليس كما يدعى بعض علماء الغرب مجموعة آراء تصفية تلقى جزافاً ، بل إنه يعبر عن الوحدة التي تأتي عن طريق الاقتناع . وهذا الاقتناع تفرضه الحقيقة على جميع العقول المستنيرة . وإذا كان العلماء يصلون في مسألة ما إلى الإجماع فذلك ، في الحقيقة ، إلا لأنهم يرجعون إلى النصوص القرآنية وإلى الأحاديث النبوية محاولين أن يستخلصوا منها الرأي الأمثل . واتفاقهم على رأي معين بعد التحيص معناه أن هذا الرأي هو الصواب أو هو أقرب الآراء إلى الصواب ، وعلى هذا الأساس يلتزمه المسلمون جميعاً .

ننتقل أخيراً إلى الكلام عن القياس : فبينما ترى المدرسة « الظاهرية » في الفقه أن من الواجب الاختصار على المصادر الثلاثة التي تكلمنا عنها ، وهي ( الكتاب والسنة والإجماع ) ، فإن المدارس الأخرى ترى أن هناك مصدراً رابعاً أساسه القياس على الأمثلة التي وضعها الصحابة وعلى الآراء التي تصرف بمقتضاها من جاء بعدهم من قادة المسلمين . والقياس بحسب تعريفه يفترض وجود « حال نموذجية » يقاس عليها فيما يعرض من حالات جديدة : فإذا كانت الحال النموذجية قد اشترت الحكم فيها رأساً من القرآن أو السنة أو الإجماع ، فلا خلاف إذن على القياس عليها ، ولكن قد تعرض بعض الحالات التي لا يكون فيها حكم القرآن أو السنة صريحاً ، فيترك الأمر للجتهاد الشخصي : ولتضرب مثلاً لبعض تلك الحالات : هل يُسمح لنا في حال الحرب أن نصوب أسلحتنا نحو العدو وهو يتقدم محتشياً بأسرانا الذين يضعهم في المقدمة ؟ إننا إذا أطلقنا الرصاص قد نقتل أرواحاً بريئة ، وقد يكون في ذلك مخالفة للآية التي تقول : « ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق » . ولكن الإمام « مالك » أفتى في ذلك بالحل الذي يضمن أخف الضررين : أفتى بمواصلة القتال ؛ لأن التوقف عنه قد يؤدي بمصلحة الجماعة الإسلامية بأسرها ، وإذا انتصر العدو فإنه سيقتل أكبر عدد من المسلمين ، وإن يكون

الأمر : « أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأول الأمر منكم » فإن تنازعتم في شئ فردوه إلى الله والرسول » .

ويجب ألا نفهم من كلمة « الإجماع » أن الإجماع يتحقق بالتصويت أو بالاستفتاء العام بين المسلمين جميعاً ، بحيث تشترك جميع العقول سواء من تفقه منها في أمور الدين أو من لم يتفقه في تقرير أمر من الأمور ، كما أن الإجماع لا يعنى اجتماع نخبة من الناس في شكل هيئة أو مجمع ديني في مكان معين لبحث أمور تتعلق بالفقه أو بالاقتصاد أو بالسياسة ؛ إن الإجماع لا يشبه في موضوعه ولا في شكله مثل هذه التنظيمات الغربية .

أما من حيث الموضوع فوظيفة الإجماع هي اتخاذ قرار في مسألة جديدة تتعلق بالسلوك الأخلاق أو بالتشريع أو بالعبادة . والمسائل التي يبحسها الإجماع مسائل فرعية لا تتصل بالعقيدة ذاتها ، فالمسلم لا يستعين بسلطة الآخرين لكي يورع عقيدته . وما دام إجماع الرأي يتحقق في أمر من الأمور فذلك هو المطلوب ، ولا يهم بعد ذلك الشكل الخارجي للهيئة التي اتخذت ذلك القرار الإجماعي : فسواء أكانت هذه الهيئة مكونة من أعضاء رسميين نصبهم الدولة ، أم من أعضاء اختارهم الشعب للإفتاء في أمر من الأمور ، وسواء اجتمع هؤلاء الأعضاء في صعيد واحد ، أم اتخذوا قراراتهم الإجماعية متفرقين ، فإن هذا جميعه لا يؤثر في قيمة النتيجة التي وصلوا إليها ، ما داموا قد وصلوا إليها بالطرق الصحيحة . وجوهر الأمر أن يكون كل عضو شاعراً باستقلاله التام في التفكير وبمسئوليته الأخلاقية وأن يعبر عن رأيه بحرية بعد أن يُقلب المسألة التي يبحسها على جميع وجوها . ويجب أن نلاحظ أن من يرجع إليهم في الرأي إنما هم العلماء المتفقهون في المسائل التي يستشارون فيها ، كما يجب أن يكون تحت أيديهم الوثائق الضرورية والشواهد التي يعتمدون عليها في تقرير رأيهم ، ويجب أن يكونوا من المتضلعين في تاريخ الفقه الإسلامي عارفين بظروف تكوينه وبحلقاته تطوره .

ونحن إذا نظرنا ، من ناحية أخرى ، بعين الاعتبار إلى قيمة هذا الضمير ، ومنحنا حرية الاختيار والتصرف المطلقة فتكون النتيجة عكسية ، ويصبح الإلزام مجرد نصيحة يمكن أن قبلها أو نرفضها بحسب تقديرنا الشخصية .

ما الذى يتعين علينا بإزاء هذه المشكلات المتعارضة ؟ هل يجب أن نختار بين أحد الاتجاهين المتضادين ، أو نحاول الالتقاء بهما فى منتصف الطريق ؟ وإذا تعين الاختيار فأى الاتجاهين نختار ؟ وإذا تعين التوفيق فعل أى أساس يكون التوفيق ؟

هذه هى بعض مشكلات الأخلاق العويصة ، فلنتنظر الآن فى الحلول التى اقترحت للتغلب عليها ؛ وسنرى أن المذاهب المختلفة قد نزع كل منها إلى أحد الاتجاهات ، على حين أن القرآن قد استطاع بمذهبه الأخلاقى أن يوفق توفيقاً محكماً بين هذه التوافقات المختلفة . وقد اختلفنا من بين المذاهب الفلسفية مذهبين : أحدهما يمثل الاتجاه نحو السلطة الصارمة لفكرة الواجب وهو مذهب « كانت » ، والآخر يمثل الاتجاه نحو إعلاء القيمة الذاتية للنفس واحترام الابتكار الشخصى وهو مذهب « رو Rauh » .

كان مذهب الفيلسوف الألماني « كانت » ثورة على المذاهب التى أضعفت سلطة الأخلاق ، وأخضعها لمطالب الحياة المدنية المرفقة ، فأراد أن يضع حداً فاصلاً بين فكرة الأخلاق وفكرة الحياة الحسية ، وقد ذهب فى ذلك إلى أبعد حد ممكن ، فجرد معنى الواجب من كل ما قد يعلق به من شؤون التجربة الحسية ، بل جرده أيضاً من مادته التى تظهر فى شكل القواعد المختلفة ، ونظر إليه ، فى صيغة شكلية مجردة *Caractère formel* وجعل منه قانوناً عاماً يصلح لأن يطبق على كل إرادة ، ومن هنا جاء تعريفه للواجب بأنه : « كل سلوك يمكن أن يصاغ فى قاعدة عامة بدون أن يكون عرضة لنقد العقل أو تسخيفه له » . وبهذه الطريقة استطاع أن يقدر

الأسرى الذين أردنا حمايتهم أحسن حفظاً من غيرهم ، فاستنبط حل جديد ، وأو كان فى ذلك بعض المخالفة لحرفية القانون ، يباح فى نظر بعض الفقهاء إذا كان الغرض منه تحقيق المصلحة العامة .

\* \* \*

نتقل الآن إلى مسألة أخرى وهى الخاصة بوحدة الإلزام الخلقى أو تعدده ، وسنرى فيها أيضاً رأى الفلاسفة ورأى القرآن :

إذا كان القانون الأخلاقى عاماً تعين أن تكون قواعد السلوك التى يفرضها علينا ثابتة لا تتغير ، أما إذا كان نسبياً فإن هذه القواعد تصبح مما يحتمل التغير والتعديل تبعاً لتغير ظروف الحياة .

هذه ، فى الواقع ، مشكلة من أهم مشكلات علم الأخلاق : فإما أن نحفظ بوحدة القانون الأخلاقى وإما أن نحترم تنوع الطبيعة واختلاف ظروف الحياة ، وإما أن تحتفظ القاعدة بصرامتها أو ننشئ تبعاً لتركيب شؤون الحياة وتعديدها ، وإما أن نصعد إلى المثال الخالص الأبدى أو نهبط إلى مجال الواقع المتغير . ونحن كلما اقتربنا من أحد هذين القطبين زاد بُعدنا عن الآخر ، ولنكتشف الآن بعرض المشكلة على أن ننظر فى كيفية التوفيق بين طرفيها فيما بعد .

السلطة والحرية : وهناك مشكلة أخرى تتصل بهذه المشكلة الأولى : فالإلزام يوحى بوجود علاقة تضع إرادتين وجهاً لوجه : لإرادة المشرع الذى يأمر وهو حريص على سلطته ، وإرادة المشرع له الذى يتصرف وهو حريص على حريته . وسلطة المشرع يزداد احترامها وتقديرها فى النفوس كلما كانت القواعد التى تقررها هذه السلطة ثابتة الأسس وطيدة البنيان لا تززعها تقلبات الظروف الفردية . ومعنى ذلك أن الإلزام المطلق يقابله بالضرورة خضوع تام وانقياد للحرية ، وحيث نتساءل : وما فائدة الضمير الأخلاقى ، إذا كان وجوده أو عدمه لا يغير شيئاً مما فُرض علينا ؟

الواجب الأبوى ، والواجب الزوجي ، والواجب على الرئيس لمروسيه ، والواجب على الصديق لصديقه ، والواجب على المواطن لوطنه ، والواجب على الإنسان بصفة عامة للإنسانية . وهناك واجب العمل وواجب التكبر وواجب الحب : فهل نستطيع أن نعلم جميع هذه المعاني على جميع الأشخاص ، وعلى جميع الأشياء بنسبة واحدة ؟ وهل نستطيع مثلا أن نطلب من زوج أن يعامل نساء العالم جميعا كما يعامل زوجته ؟ إن الواجب في مثل هذه الحال إذا تعدى نطاقا خاصا لم يصبح واجبا ، بل إنه قد يصبح جريمة : فصفة العموم التي نلحقها بفكرة الواجب إذن صفة نسبية ، ولا نستطيع أن نحدد مداها إلا بالنسبة لظروف خاصة ، ولا يمكن أن نقول إن الأخلاق هي أداء الواجبات التي يقتنع المرء بضرورة تعميمها بالنسبة لجميع الناس ، بل إن تقسيم الواجبات وتبريفها وتعديدها مسألة جوهرية يجب أن توليها الأخلاق أكبر شطر من عنايتها .

ملحوظة الآن في النظرية المضادة ، أي في نظرية « رو » .

يبلغ التضاد بين « كانت » ومعارضيه مداه عند « جويو » الذي أراد أن يقصر الأخلاق على نوع من الشعور بالجمال ، وعند « نيتشة » الذي جعل السيادة لقوة الحياة وحكم على الأخلاق بأنها أخلاق العبيد ، وأنها من صنع الإنسان ، وأن الإنسان يجب أن يتخطاها ليصبح إنسانا متفوقا (سوبر مان) .

غير أن هناك فيلسوفا لم يذهب هذا المذهب الثوري ، ولم يتزع إلى القضاء نهائيا على فكرة الإلزام . ولكنه مع اعترافه بسيطرة فكرة الواجب على الفرد ، رأى أن من حق الفرد أن يتمتع بشيء من الحرية في استنباط قواعد السلوك التي يلتزمها . هذا الفيلسوف هو « رو Rauh » .

لقد كان « رو » على حق حين أعلن أن أية قاعدة عامة لا يمكن أن تنظم جميع الوقائع الحسية الخاصة ، وكما أننا لا نستطيع أن نحدد نقطة على خريطة إلا بالنسبة

قيمة الواجبات الخاصة ، من حيث إنها أخلاقية أو لا أخلاقية ، وذلك بوزنها بذلك الميزان الوحيد وهو : مقدار صلاحيتها لأن تكون واجبات عامة تفرض على كل إنسان . وعمومية القانون الأخلاقي عند « كانت » يمكن أن تصاغ في هذه العبارة : « تصرف بحيث يمكن القاعدة التي تخضع لها إرادتك أن تسرى كيدا يتخذ أساسا لتشريع عام » .

ولنتصرف الآن إلى نقد هذا المذهب الذي أجمع مؤرخو المذاهب الأخلاقية على أنه أسمى ما عرف عن فكرة القانون الأخلاقي .

وأول ما نلاحظه أن الارتباط ليس ضروريا بين فكرة العموم وفكرة الأخلاق ، وقد يؤدي بنا تطبيق فكرة « كانت » إلى أنواع من الخلط بين القيم الأخلاقية . وذلك حين تعطى المرء الحق في أن يضئ الصنعة الأخلاقية على كل فعل يسمح له ضميره بأن يعمله : فن هذه الأفعال التي يسمح لنا ضميرنا بأن نعممها ما قد يكون غير أخلاقي ، إن لم يكن في نظر الرأي العام فعل الأقل في نظر « كانت » ذلك الفيلسوف الذي كان يسمو بالأخلاق إلى مرتبة رفيعة : مثال ذلك تصرف الطبيب الذي يخدع المريض أو يكذب عليه إذا وجد أن في ذلك ما قد يساعد على شفاؤه ، وتصرف الإنسان المرفه الحس حين يفضل الانتحار على تحمل إهانة تال من شرفه : إننا إذا سألنا ضمير أو عاطفة من يقدمون على مثل هذه التصرفات ، وهي بلاشك تمثل خروجا واضحا على القانون الأخلاقي ، فإن هذا الضمير لن يتردد في إعطاء تلك التصرفات صيغة القانون العام بمعنى أنه يحتملها على جميع الناس إذا وُجِئوا في ظروف مماثلة ، بل إن هناك ما قد يكون أخطر من ذلك : إذ ماذا يضير الشخص المتبجح الذي ينغمس إلى أذنيه في الرذيلة من أن يم تصرفه هذا بين الناس جميعا بحيث يحذون حذوه ؟ ولنسلم بأن الإلزام في أداء الواجب للإمام عام . ولكن هذا لا يمنع من أن نميز درجات من هذا العموم : فهناك

الشخص الواحد يصبح في حل من إعادة النظر على الدوام فيها وتب لنفسه من قواعد ، ويصبح في حل من أن يهمل في كل لحظة ما انتهى من بنائه في اللحظة السابقة !

• • •

ظهر بوضوح أن المذاهب الأخلاقية التي استعرضناها لم تبرز من الحقيقة الأخلاقية - وهي حقيقة مركبة متشابهة - إلا بعض وجوهها ، والمتبع لتاريخ الفلسفة يلاحظ العيب نفسه في المذاهب الكبرى التي تتعرض لنظرية المعرفة : فهناك المذهب المثالي ، والمذهب الواقعي ، والمذهب العقلي ، والمذهب التجريبي ، وكلها تتعارض بعضها وبعض الآخر ، لا لسبب إلا لأنها ادعت لنفسها إمكان تفسير المعرفة الإنسانية بالرجوع إلى مبدأ وحيد . وما حدث بالنسبة للفلسفة النظرية حدث كذلك بالنسبة للأخلاق : فأراد فلاسفة الأخلاق كل بدوره أن يبني قواعد الأخلاق على مبدأ وحيد : فهو أحياناً مبدأ السعادة ، وأحياناً مبدأ الذمة ، وأحياناً مبدأ المنفعة ، وأحياناً مبدأ العقل إلخ . . . والحقيقة أنه لا يمكن توجيه لإرادتنا أن نرجع إلى قاعدة عامة ، أو أن نحلل بدقة الموقف الخاص الذي نجد أنفسنا فيه ، بل إننا نحتاج إلى الجمع بين هذين الشرطين ، وإلى التوفيق بين مثال أعلى يأتيان من مصدر علوي ، وبين الحقيقة الواقعية التي نعيش في وسطها . وبهمة الضمير الأخلاقي هي أن يكون همزة الوصل بين المثالي والواقعي ، بين المطلق والنسبي بحيث يتحقق للفعل الأخلاقي النبات الذي يميز كل قانون عام ، والتنوع الذي يلائم ظروف الحياة ، ويشعر الإنسان بذاتيته وبميرته في التصرف .

والإلزام الخلقى في القرآن يقوم على مراعاة هذه الحقيقة المزوجة . فلنستمع إلى القرآن حين يقول : « فاتقوا الله ما استطعتم » . ألا نلاحظ الصفة المميزة لهذه الصيغة . إنه لا يقول لنا : اعملوا ما يترامى لكم أنه الأحسن بحسب وحى الساعة ، كما أننا لا نرى في

لنقطة أخرى ، ولا نستطيع أن نفسر كلمة في عبارة إلا إذا راعينا سياق الحديث ، وكما أن الطبيب لا يستطيع أن يؤكد مفعول الدواء إلا إذ أدخل في حسابه مزاج المريض الخاص وتطورات مرضه ، فكذلك عالم الأخلاق لا يستطيع أن يفضل من التصرف الإنساني عامل الزمان والمكان ، لأن التصرف في جوهره يحدث في زمان ومكان معينين ، ولا يمكن في السلوك أن نحكم بمشروعيته منطقياً بل يجب أن ننظر إلى إمكان تحقيقه عملياً ، وإلى إمكان انجماه مع الظروف المحيطة : ومعنى ذلك أنه يتحتم علينا قبل أن نتخذ قراراً ما ، أن نحيط علماً بالحقائق الموضوعية لا في حالها المعاصرة فحسب ، بل في تاريخها وتطورها كذلك ، ولا يقتصر الأمر على ذلك ؛ بل يجب أيضاً أن نحسب حساباً ، في الوقت نفسه ، لاختلاف العوامل النفسية التي تحدد تصرفاتنا . وإذا أدجمنا هذين النوعين من التحولات كل في الآخر وجدنا أننا نحصل في كل حال تعرض لنا على تصرف مبتكر . وبذلك نرى ذلك بقول بعض الفلاسفة : إن لحظتين من لحظات التاريخ لا يمكن أن تتشابهاً تشابهاً مطلقاً ؛ فالحياة الأخلاقية بناء على ذلك تتصف بالنسبية الحضة .

ولا يصعب علينا أن نبين أن « رو » قد أغرق هو الآخر في المبالغة : فعدم التماثل التام بين لحظتين من لحظات التاريخ أو من لحظات الحياة ، لا يبنى بتاتا وجود نوع من التشابه بينهما ، ووجود مقياس مشترك يمكن عن طريقه النظر إليهما . والصفات المميزة للفرد لا تنبئ مطلقاً بوجود صفات نوعية . ومرور الحوادث خلال الزمن لا يبنى أبداً بقاء آثارها . إن هذا الفيلسوف يدعونا لكي نركز جهودنا على اللحظة الحاضرة ، وبلدقنا في صراحة لأن ننحدر من المبادئ العامة ومن المثل العليا : فبدلاً من أن نخضع لها أفعالنا ، يجب أن نخضعها هي للتجربة ؛ ولا تقتصر النتيجة حينئذ على إعطاء كل امرئ الحق في أن يشرع لنفسه وإجابه بحسب ما يلائم طبعه واستعداداته وسطاحه فحسب ، بل إن

بين والحرام بين وبينهما أمور مشبهات . فمن اتقى الشبهات فقد استبرأ لدينه وعرضه » ، وقال كذلك : « دع ما يريبك إلى ما لا يريبك » فإن الصدق طمأنينة والكذب رية . « ولما سئل الرسول عن تعريف الخير والشر أجاب : « استضئ قلبك » ، واستضئ نفسك : البر ما أطمأن إلى الله النفس ، واطمأن إليه القلب ، والإثم ما حاك في النفس ، وتردد في الصدر ، وإن أفتاك الناس وأفتوك » .

هذا هو موقف القرآن من الإلزام الخلقي : دعوة إلى اتباع القواعد العامة التي أمر بها الله مع ترك حرية التصرف والاختيار للمرء في نطاق التفاصيل التي تعرض لنا تبعا لتغير ظروف الحياة : لا يدعى القانون الأخلاقي في القرآن أن هناك طريقة واحدة لفهم القاعدة ، وأن هناك طريقة واحدة لتطبيقها ، وبين القواعد الأخرى : فالقاعدة مهما بلغت للتوفيق بين وبين القواعد الأخرى : **من الدقة والإحكام تترك أحيانا بعض التفاصيل دين تحديد** . وه يظهر مجال الاجتهاد الشخصي والتفكير المستقل الحر . والاعتماد على ملكة العقل التي أودعها الله الناس .

فالمجهود الفردي واجب في نطاق الأخلاق ، وهو مجهود يحببه القرآن ويدعو إليه .

والخلاصة أن القواعد العامة للأخلاق ليست من صنعنا ، بل إننا قد تلقيناها عن المشرع الأسمى ، ونستطيع أن نستنبطها من كتابه العزيز وسنة رسوله الكريم ، أما الواجبات الخاصة فلإننا نكتفي بها لتعريفها تبعا لظروف حياتنا على شرط ألا نخرج بها عما رسمه لنا المثال الأعلى ، وأن نبذل فيها الجهد لتتين وجه الحق والعدل .

هذه الصيغة صفة الأمر الصارم الذي لا يقبل استثناء ولا تعديلا . إن هذه الآية القصيرة لا تترك الجدل على الغارب ، كما أنها لا تحدد تحديدا صارما عتيفا ، ومع ذلك فقد جمعت بين الاتجاهين . وفي هذه الكلمات الموجزة الواضحة بدعونا القرآن لأن نوجه أنظارنا نحو الله وأن نطيع أوامره ، وأن نعمل ما في وسعنا للتوفيق بين أوامر الله ومقتضيات الحقيقة الواقعية ، وبذلك تتصل الحلقات التي حاول الفلاسفة فصلها ، ويتحقق الارتفاع نحو المثال الأعلى مع مراعاة ما تقتضيه الطبيعة الإنسانية . وإذا شئت فقل : يتحقق الخضوع للقانون وحرية الإرادة .

إن ضمير المؤمن لا يسمح له بأن يقوم بأفعال غير مشروعة إلا إذا كان أمام ضرورة لا يحصى عنها ، وفي هذه الحال لا يؤاخذ بما فعل ، كما أن الله يصفح عنه إذا أخطأ عن غير عمد : « وليس عليكم جناح فيما أخطأتم به ولكن ما تعمدت قلوبكم » . هناك أشياء لم تفصل تفصيلا واضحا وفي هذه الحال قد نحضر في تفسيرها أو تعريفها . وهذا الاحتمال هو نتيجة طبيعية لإنسانيتنا وحرية الاختيار والتصرف التي منحناها . وواجب المؤمن هو أن يحاول ، في حال الشك ، أن يتبين في إخلاص ما يتفق مع أوامر الله ، فإذا أخطأ بعد ذلك فهو ليس بمذنوب ما دام قد بذل الجهد الضروري الذي في وسعه .

على أن الأمور إذا اشتبهت علينا فمن الخير أن نتق الشبهات ، وقد أكد الرسول ذلك مستوحيا الآية الكريمة : « ولا تقف ما ليس لك به علم » ، فقال : « الحلال

# في العالم الجديد: عالم الفضاء

بقلم السير إدورد أبيلتون

ترجمة الأستاذ محمد عبد الفتاح إبراهيم

طويل ، وكانت المشكلة بالنسبة للصواريخ العادية أنها لا تستمر لوقت طويل على ارتفاعات عالية ، ولهذا فكر العلماء في الأقمار الصناعية ، لتعمل - كما قيل - كصواريخ تستمر في الفضاء لوقت طويل . وقد عرض اقتراح استخدام الأقمار الصناعية لأول مرة في مؤتمر « لى » منذ أكثر من ثلاث سنوات ، وفي السنة التالية أعلنت أمريكا اعترافها بقيام بكفالة مشروع القمر الصناعي ، ثم فعلت روسيا الأمر نفسه بعد قليل ، وأعلنت هي الأخرى اعترافها بقيام بالتجارب الخاصة بإطلاق الأقمار الصناعية ، ولكن روسيا نظرت من جانبها إلى الانزعاج من المشروع لتأكيد انتصارها العلمي أمام الرأي العام العالمي ، وفجأة أدرك الناس في الغرب الطابع العسكري

كان القمر الصناعي الأول في يناير الماضي يدور حول العالم الذي نعيش فيه كقمر صغير في « الشهر الثالث » من عمره ، أو بمعنى آخر في ربيع سنة من التقويم الشمسي ، فإذا يمكن أن يدل عليه إطلاق هذا القمر الصناعي كعمل في فذ ؟ وماذا يمكن أن تكون دلالة هذا العمل القوي إنذاراً وتحذيراً ؟

ولندكر وأن مشروع القمر الصناعي قد اقترح من الناحية الفنية كجزء من هذه التجربة التي تجمع بين عدة أشياء علمية في وحدة واحدة ، ألا وهي السنة الجيوفيزيقية الدولية ١٩٥٧-١٩٥٨ ، وكان اختيار النطاق الخارجي لجو الكرة الأرضية وما وراءه من الأهداف الرئيسة في برنامج السنة الجيوفيزيقية . ومن أجل هذا الاختبار استخدمت الصواريخ منذ زمن



صورة توضح الجزء الداخلي للقمر الصناعي الروسي الثاني - وفي الصورة من اليسار اليمين .

آلات دراسة الأشعة فوق البنفسجية والأشعة السينية في اشعاع الشمس ، ثم جهاز الراديو للاتصال ، وأخيراً الفرقة المنطلقة مستقره لايبكا وقبرها

التي تعمل على سطح الأرض .

أما عن المخاطرة البشرية الأولى للسفر في الفضاء بواسطة الصواريخ أو بواسطة القمر الصناعي فمن الضروري أن نتنظر النتائج التي سيحصل عليها الروس من قمرهم الصناعي الثاني لتعرف : ما يواجهه حيوان حي في الفضاء من أشياء مبهمة غامضة ، وهل هذه الأشياء خطرة على الوجود البشري ، وتتطلب دراسات جديدة بالتبعية ؟

ومن الضروري أيضا أن نحل - وأن نحل حلا صحيحا - ما يقال له مشكلة « العودة » ، أي مشكلة إعادة الأشياء سالمة إلى الأرض من جديد عبر النطاق الجوي الذي يحيط بالكرة الأرضية ، ذلك لأنه من غير المنطوق الخروج إلى الفضاء ما لم يكن من الممكن العودة ثانية إلى الأرض .

ومن الغباء أن يتكهن أي فرد بمجدول زمني لإتمام كل هذه الأشياء ، بل من الغباء أيضا أن يتكهن أي شخص بأن شيئا سيعطل من متابعة النجاح في هذا الميدان .

سيمكن الوصول في المستقبل القريب إلى مكتشفات جديدة ، مثل استخدام وقود جديد يغير تماما من الموقف الحالي ، وإذا سأل الإنسان نفسه : لماذا يفعل الناس هذا ؟ فإن إجابتي أنه يوجد دائما أناس على أتم استعداد لمواجهة المجهول والتغلب على ما يبدو صعب المنال . ولا شك أن العالم سيكون عالما عبقيا إذا لم يتوافر فيه مثل هؤلاء الناس .

ورأي أن الصعوبة الحقيقية لاستكشاف الفضاء هي التكاليف الباهظة التي يتطلبها هذا العمل ، ثم هي أيضا ما يكشف عنه النجاح الحالي ، ألا وهو الاتجاه إلى الاستعدادات العسكرية وإلى المنافسة الدولية ، ولكن الموقف كله يتغير لو تحول الأمر إلى تعاون طليق في ضوء الروح الأصلية التي أملت القيام بأبحاث السنة الجيوفيزيائية الدولية .

مجلة اليسر

عدد ٩ يناير سنة ١٩٥٨

الذي غلب العمل الفني الغد الذي حققه الروس ، وعرفوا قدرة روسيا على دقة توجيه الصواريخ الكبيرة في مدارات محددة .

وما لا شك فيه أن الخطوة الأولى للتفوذ إلى الفضاء الخارجي قد تمت ، وكان من الطبيعي أن نسأل : ثم ماذا ؟ وما الخطوة التالية ؟

على أن هذا النجاح لا يجعلنا نعتقد أن الطريق قد فتح مباشرة لسفر الإنسان البشري عبر الفضاء حول القمر ، بل إلى ما وراء هذا ، وإن كان هذا التفكير يعتبر مشكلة لما طرقتها وبخاصة أنها هي المشكلة التي يناقشها العلماء اليوم ، ويتجادلون فيها بينهم ليقرروا : هل هذا المسافر عبر الفضاء عندما يعود إلى الأرض سيكون أصغر أو أكبر سنا منه لو كان قد بقي يعيش على الأرض ولم يتركها ؟

ومن الضروري أن نتوقع التطور السريع لاستخدام الأقمار الصناعية كمحطات مراقبة عالية في الفضاء ، ذلك لأن الكثير من المقاييس العلمية لا يمكن أن تعمل إلا في أماكن بعيدة جدا عن الأرض .

إننا نريد أن نعرف شيئا عن سكان الفضاء ، وكم من الذرات والإلكترونات في البوصة المكعبة هناك ، وكذلك نريد أن نقيس العوامل المختلفة التي تؤثر في جو الأرض ، وأن نقيسها في حالها الأولية قبل أن تُصغى أو أن يتفصل بعضها عن بعض بواسطة جو الأرض . هذه العوامل مثل أشعة إكس المنبعثة من الشمس ، والأشعة الكونية ، والشهب ، والنيازك الصغيرة الدقيقة ، وما إليها .

ولا شك أننا نستطيع الانتفاع في هذا بدرجة كبيرة من القمر الصناعي الذي يدور حول الأرض على ارتفاع كبير والذي يقطع هذا المدار في أربع وعشرين ساعة تماما ، إن مثل هذا الكوكب الصناعي لا شك أنه سيسير في خطي متائلة مع دوران الأرض ، وبذلك سيظهر وكأنه يقف في الفضاء بلا حراك ، وبهذه الطريقة يمكن بسهولة معادلة المقاييس التي تعمل في الفضاء مع تلك

# عيد الفطر

## صور من احتفالات المسلمين في العصور الوسطى

بقلم الأستاذ غادية عبد العزيز

وهو يوم العيد ، حيث يحضر السلطان بعد الصلاة فيجلس في صدر المائدة .

وحين دخلت من باب السراى رأيت عمارات وصفاء وإوانات ، إن أصفها يطل الكتاب : كان هناك اثنا عشر جناحاً ، أبنيتها مربعة ، متصلة بعضها ببعض ، وكلما دخلت جناحاً منها وجدته أحسن من سليفه ، ومساحة كل واحد منها مائة ذراع في مائة ما عدا واحداً منها كانت مساحته ستين ذراعاً في ستين وكان هذا الأخير تحت يشغل عرضه بنامه وعاره أروع أروع . وهو مغطى بالذهب من جهاته الثلاث ، وعليه صور المصطاد واليدان وغيرها ، كما أن عليه كتابة جميلة . وكل ما في هذا الحرم من الفرس والطرح من الديباج الروى والبوقلمون ، نسج على قدر كل موضع يشغله . وحول التخت درابزين من الذهب المشبك ، يفوق حد الوصف ، ومن خلف التخت ، بجانب الحائط ، درجات من القضة . وبلغ هذا التخت من العظمة أنى لو قصرت هذا الكتاب كله على وصفه ما استوفيت الكلام ، وما كفى .

ويقال إن زاتب السكر ، في ذلك اليوم الذى تنصب فيه مائدة السلطان ، خمسون ألف من . وقد رأيت على المائدة شجرة ، أعدت للزينة ، تشبه شجر الترنج ، كل غصونها وأوراقها وثمارها مصنوعة من السكر ، ومن تحتها ألف صورة وتمثال مصنوعة كلها من السكر أيضاً . ويصف أحد المؤرخين المعاصرين احتفال الفاطميين في مصر بعيد القنطر أيضاً بالصورة التالية :

يعيش المسلمون في رمضان معيشة تفاير المألوف من أمرهم ، فيصومون نهارهم ، ويفطرون ليلهم ، ويكثر من صلاتهم وصدقاتهم ، ويحبون الاستماع إلى مجالس القرآن والعلم ، ويرددون الزيارة لأصدقائهم وأقاربهم ، فهو شهر تحيا فيه الشعائر الدينية والمشاعر الإنسانية الاجتماعية حياة قوية واضحة ، ويستمر المسلم الحق على صلة بربه في وقته كله ، وفي حالته جميعاً .

وهم إذ يخرجون من هذه التجربة الدينية ، يحضون بيوم فطرهم احتفاء كبيراً ، ويتخذونه عيداً يحتفلون به . فرحين مرحين ، ولا يقتصر الاحتفال على المسلمين مشرق أو مغرب ، بل يعم المسلمين جميعاً في كل قطر ، وإن اختلفت صور الاحتفال به . ويحاول هذا المقال أن يصف بعض هذه الصور ، عند الشعوب المختلفة ، في العصور الوسطى ، كما صورها الرحالة من المسلمين .

ونسهل الوصف بوطننا مصر الذى يصف الرحالة الفارسي ناصر خسرو احتفاله بالعيد في أيام الفاطميين ، فيقول : يقيم السلطان مأدبة في كل من العيدين ، وبأذن بالاستقبال للخواص والعوام ، وتنصب مائدة الخواص في حضرته ، ومائدة العوام في سرايات أخرى . وقد سمعت كثيراً عن هذه المآدب فرغبت في رؤيتها ، رأى العين . . . وقد تفضل الموكل بالستار ، ويسمى « صاحب السر » ( الخاجب ) ، فسمح لى بالذهاب في آخر رمضان سنة أربعين وأربعمائة هـ ( ٧ من مارس سنة ١٠٤٩ ) ، وكان المجلس قد أعد لليوم الثاني ،



ياكله غيرهم ممن كان يسمح لهم بحضور السباط بعد فراغ كبار المدعوين .

وكان يصحب ذلك سباط آخر يمد في دار الوزير ، يدعى إليه كثير من رجال الدولة ، ثم تمنح العامة ما يزيد على حاجتهم من الأطعمة .

ورسم ابن بطوطة لاحتفال الأتراك - في قديمهم - بالعيد الصورة التالية :

ولما كان صباح يوم العيد ، ركب السلطان في عساكره العظيمة ، وركبت كل خاتون (سيدة) عربتها ومعها عساكرها ، وركبت بنت السلطان والتاج على رأسها ، إذ هي الملكة على الحقيقة ، ورثت الملك من أمها ، وركب أولاد السلطان ، كل واحد في عسكره . وكان قد قدم لحضور العيد قاضى القضاة ومعهم جماعة من الفقهاء والمشايخ ، فركبوا مع ولي عهد السلطان ، ومعهم القبول والأعلام ، فصل بهم القاضى ، وخطب أحسن خطبة .

وركب السلطان ، وانتهى إلى برج خشبي يسمى عندهم الكشك ، فجلس فيه ومعهم خواتينه ، ونصب برج ثان دونه ، فجلس فيه ولي عهده ، وابنته صاحبة التاج ، ونصب برجان دونهما عن يمينه وشماله ، فهما أبناء السلطان وأقاربه . ونصبت الكراسي للأمرء وأبناء الملوك عن يمين البرج وشماله ، فجلس كل واحد على كرسيه .

ثم نصبت طبلا للرى ، لكل أمير طومان - وهو الذى يركب له عشرة آلاف - طبلة مختصة به ونصب لكل أمير شبه منبر ، يقعد عليه وأصحابه يلعبون بين يديه ، فكانوا على ذلك ساعة .

ثم أتى بالخلع ، فخلعت على كل أمير خلعة ، وعندما يلبسها ، يأتى إلى أسفل برج السلطان فيخدم : وخدمته أن يمس الأرض بركبته اليمنى ، ويمد رجله تحتها والأخرى قائمة ، ثم يستحضر فرس مسرج ملجم ،

كان يقام يوم عيد الفطر سباطان : أحدهما بعد صلاة الفجر ، والآخر بعد صلاة العيد . وكان طول السباط الأول الذى كان يمد في الإيوان بقاعة الذهب ٤٠٠ ذراع (نحو ١٧٥ متراً) ، وعرضه سبع أذرع (نحو ٤ أمتار) .

أما هذا السباط فكان فيه مصاف ملأى بالنطائر والحلوى ، وكان الناس يدعون من كل الطيقات إليه ، فيأخذ كل ما يحب ، إذ كانت الأطعمة من الوفرة بحيث كان ما يبقى منها يأخذه العامة الذين كان يسمح لهم بحمله ويضعه ، وكان الخليفة يجلس في إحدى النوافذ . يمتع نفسه بهذا المنظر الذى كان مظهراً من مظاهر جوده وكرمه .

وكان يقام بجانب سرير الملك بقاعة الذهب خوان مربع من الفضة ، يجلس عليه الخليفة ، وتوضع عليه الصحاف الذهبية والخزفية . أما السباط العام فكان من حطب مدهون ، وعرضه عشر أذرع ، وطوله طول القاعة ، وكان يزين بالأزهار ذات الرائحة والألوان المختلفة ، ويوضع في طرفي السباط كتلتان كبيرتان من الحلوى ، كل منهما على هيئة القصر ، تزين سبعة عشر قنطاراً بحلابة بطيخة من الذهب ، وقد مثل فيها بالنتوءات صور الإنسان وغيره من الحيوانات المختلفة .

وكان يوضع على السباط إحدى وعشرون جفنة ، في كل منها واحد وعشرون حرفاً ، وثلاثمائة وخمسون من الطير ما بين دجاج وحمام ، وكان يوضع فيها بين هذه الجفان مصاف في كل منها سبع دجاجات ، وكانت هذه الصحاف والجفان تحاط بأنواع مختلفة من النطائر والحلوى .

وكان يدعى لهذا السباط الوزير الذى كان يجلس عن يسار الخليفة ، ويرتدى حلة خاصة للأكل ، كما كان يدعى إليه أيضاً الأمرء وكبار الرجال ، ويرسل بعض ما يبقى منهم إلى دور أصحاب الرسوم ، وسائر

يفرع حافره ، ويقبل الأمير فاه ، ويقوده بنفسه إلى كرسيه ، وهناك يرتبه ، ويقف مع عسكره ، ويفعل هذا الفعل كل أمير منهم .

ثم ينزل السلطان من البرج ، ويركب القوس ، وعن يمينه ابنه ولي العهد ، وتليه ابنته الملكة ، وعن يساره ابنه الثاني ، وبين يديه الخواتين الأربع في عربات مكسوة بأثواب الحرير المذهب ، والخليل التي تجرها مجلّة بالحرير المذهب ، وينزل جميع الأمراء الكبار والصغار ، وأبناء الملوك ، والوزراء ، والحجاب ، وأرباب الدولة ، فيمشون بين يدي السلطان على أقدامهم إلى أن يصل إلى الوطاق . وقد نصبت هنالك باركة ، وهي بيت كبير له أربعة أعمدة من الخشب ، مكسوة بصفائح الفضة الموهبة بالذهب ، وفي أعلى كل عمود جامود من الفضة المذهبة له بريق وشعاع ، ويوضع عن يمينها ويسارها سقائف من القطن والكتان . ويفرش ذلك كله بفرش من الحرير . وينصب في وسط الباركة السرير الأعظم وهم يسمونه التخت ، وهو من خشب مرصع . وأعواده مكسوة بصفائح فضة مذهبة ، وقوائمه من الفضة الخالصة الموهبة . وفوقه فرش عظيم . وفي وسط هذا السرير الأعظم مرتبة يجلس بها السلطان والخاتون الكبرى ، وعن يمينه مرتبة جلست بها ابنته ومعها خاتون . وعن يساره مرتبة جلست بها خاتونان ، ونصب عن يمين السرير كرسى قعد عليه ولي العهد ، ونصب عن شماله كرسى قعد عليه ولده الثاني ، ونصبت كراسي عن اليمين والشمال ، جلست فوقها أبناء الملوك والأمراء الكبار ، ثم الأمراء الصغار .

ثم أتى بالطعام على موائد الذهب والفضة ، وكل مائدة يحملها أربعة رجال أو أكثر من ذلك ، وتوضع بين يدي كل أمير مائدة ، ثم يأتي الباورجي ، وهو مقطع اللحم ، وعليه ثياب حرير ، وقد ربط عليها فوطة حرير ، وفي خزامه جملة سكاكين في أعصاها ، ولكل أمير باورجي ، فإذا قدمت المائدة ، قعد بين يدي الأمير . وأحضرت صفحة صغيرة من الذهب أو الفضة ، فيها ملح

محلول بالماء . فيقطع الباورجي اللحم قطعاً صغيراً ، ثم تستحضر أواني الذهب والفضة للشرب .

ونصبت قبة كبيرة أيضاً لإزاء المسجد للقاضي والخطيب والشريف وسائر الفقهاء والمشايخ ، واستحضرت لهم موائد الذهب والفضة ، يحل كل واحدة منها أربعة من كبار الأتراك ، ولا يتصرف في ذلك اليوم بين يدي السلطان إلا الكبار ، فيأمرهم برفع ما أراد من الموائد إلى من أراد ، وكنت ترى مد البصر عن اليمين والشمال من العربات ، عليها الهدايا ، فأمر السلطان بتفريقها على الناس .

• • •

وهذه صورة من الهند رسمها ابن بطوطة أيضاً :  
إذا كانت ليلة العيد ، بعث السلطان إلى الملوك ، والخواص ، وأرباب الدولة ، والأعزة ، والكتاب ، والحجاب ، والنقباء ، والقواد ، والعييد ، وأهل الأخبار ، الخلق التي نعمهم جميعاً ، فإذا كانت صبيحة العيد ، زينك القيلة كلها بالحرير والذهب والجواهر ، ومنها ستة عشر قبلاً لا يركبها أحد ، إنما هي مختصة بركوب السلطان ويرفع عليها ستة عشر شطراً من الحرير مرصعة بالجواهر ، قائمة كل شطر منها ذهب خالص ، وعلى كل قبل مرتبة حرير مرصعة بالجواهر .

ويركب السلطان قبلاً منها ، وترفع أمامه الغاشية ، وهي ستارة مرصعة بأفئس الجواهر ، ويمشي بين يديه عبيده ومالكيه ، وكل واحد منهم على رأسه شاشية ذهب وعلى وسطه منطقة ذهب ، وبعضهم يرصعها بالجواهر . ويمشي بين يديه أيضاً النقباء ، وهم نحو ثلثائة ، وعلى رأس كل واحد منهم أقروف ذهب ، وعلى وسطه منطقة ذهب ، وفي يده مقرعة نصابها ذهب ، ويركب قاضي القضاة ، وسائر القضاة ، وكبار الأعزة من الخراسانيين والعراقيين والشاميين والمصريين والمغاربة ، كل واحد منهم على قبل ، وجميع الغرياء عندهم يسمون الخراسانيين ، ويركب المؤذنون أيضاً على القيلة ، وهم يكبرون .

ويخرج السلطان من باب القصر على هذا الترتيب ،

أمراء العساكر ، ثم شيوخ الممالك ، ثم كبار الأجناد  
يسلم واحد إثر واحد ، من غير تزاحم ولا تدافع .

ومن عوائلهم في يوم العيد أن كل من بيده قرية  
منعم بها عليه ، يأتي بدنانير ذهب مصروقة في صرة  
مكتوب عليها اسمه ، فيلقبها في طست ذهب هنالك ؛  
فيجتمع منها مال عظيم يعطيه السلطان من شاء .

فإذا فرغ الناس من السلام ، وضع لهم الطعام ، على  
حسب مراتبهم . ويتصب في ذلك اليوم المبخرة العظمية ،  
وهي شبه برج من خالص الذهب منفصلة ، فإذا أرادوا  
اتصالها وصلوها ، وتحمل القطعة الواحدة منها جملة من  
الرجال ، وفي داخلها ثلاثة بيوت يدخل فيها المبحرون  
يوقدون العود القمارى والقاقلى والعنبر الأشهب والجاوى ،  
حتى يمد دخانها المشور كله . ويكون بأيدى الفتان براميل  
الذهب والفضة ، مملوءة بماء الورد وماء الزهر ، يصبونه على  
الناس صبا ، وهذا السرير ، وهذه المبخرة ، لا يخرجان  
إلا في العيدين خاصة .

ويجلس السلطان في بقية أيام العيد على سرير ذهب  
دون ذلك ، وتتصب باركة بعيدة ، لها ثلاثة أبواب ،  
يجلس السلطان في داخلها ، ويقف على كل باب منها  
أمير ، ويقف على اليمين واليسار أمراء الممالك  
السلطانية ، ويقف الناس على مراتبهم . ويقوم بترتيب  
الناس وتسوية الصفوف ، أمير يمسك عصا من الذهب ،  
ونائبه يمسك عصا من الفضة ، ويقف الوزير والكتاب  
خلفه ، ويقف الحجاب والقباء .

وهذه صورة من الشرق الأقصى ، قدمها ابن بطوطة  
عن العيد في جزر ذبية المهل ( الملاذيف حاليا ) :  
زينت الطرق التي يمر الوزير ( وهو الحاكم ) عليها  
من داره إلى المصل ، وفرشت الثياب فيها ، وجعلت كتابي  
الودع بمنة ويسرة ، وكل من له على طريقه دار من  
الأمراء والكبراء ، قد غرس عندها النخل الصغار من  
التارجيل وأشجار الفوفل والموز ، ومد من شجرة إلى أخرى

والعساكر تنتظره ، كل أمير يفرجه على حدة ، معه طوله  
وأعلامه ، فيقدم السلطان ، وأمامه من ذكرناه من المشاة  
وأمامهم القضاة والمؤذنون يذكرون الله تعالى ، وخلف  
السلطان مراتبه ، وهي الأعلام والطبول والأبواق والانتشار  
والسرنايات ، وخلفهم جميع حاشيته ، ثم يتلوهم آخر  
السلطان بمراتبه وعساكره ، ثم يليه ابن أخى السلطان  
بمراتبه وعساكره ، ثم يليه ابن عمته بمراتبه وعساكره ، ثم  
يلي الوزير بمراتبه وعساكره ، ثم يليه سائر الملوك بمراتبهم  
وعساكرهم ، وهم الأمراء الكبار الذين لا يفارقون السلطان  
ويركبون معه يوم العيد بالمراتب ، ويركب غيرهم من  
الأمراء دون مراتب . وجميع من يركب في ذلك اليوم  
يكون مدرعاً هو وفروسه ، وأكثرهم ممالك السلطان .

فإذا وصل السلطان إلى باب المصل ، وقف على بابه  
وأمر بدخول القضاة وكبار الأمراء وكبار الأعزة ، ثم نزل  
السلطان ، ويصل الإمام ويخطب .

ويفرش القصر يوم العيد ويزين بأبدع زينة .  
وتضرب الباركة على المشور كله ، وهي شبه خيمة عظيمة  
تقوم على أعمدة ضخام كثيرة ، وتحفها القباب من كل  
ناحية ، ويصنع شبه أشجار من حرير ملون ، فيها شبه  
الأزهار ، ويجعل منها ثلاثة صفوف بالمشور ، ويجعل بين  
كل شجرتين كرسي ذهب ، عليه مرتبة مغطاة ، وينصب  
السرير الأعظم في صدر المشور ، وهو من الذهب  
الخالص ، كله مرصع القوائم بالجواهر ، وطوله ثلاثة  
وعشرون شبراً ، وعرضه نحو النصف من ذلك ، وهو  
منفصل ، وتجمع قطعه فتتصل ، وكل قطعة منها  
يحملها جملة رجال لثقل الذهب ، وتجعل فوقه المرتبة ،  
ويرفع الشطر المرصع بالجواهر على رأس السلطان .

وعند ما يصعد على السرير ، ينادى الحجاب والقباء  
بأصوات عالية باسم الله ، ثم يتقدم الناس للسلام ،  
فأولهم القضاة والخطباء والعلماء والشرفاء والمشايخ وإخوة  
السلطان وأقاربه وأصحابه ، ثم الأعزة ، ثم الوزير ، ثم

وهو وعظ وتذكير ، وثناء على السلطان ، وحث على لزوم طاعته ، وأداء حقه ،

ويجلس السلطان في أيام العيدين بعد العصر على البني ، وتأتي السلحدارية بالسلح العجيب من الذهب والفضة ، والسيوف المحلاة بالذهب ، وأعمادها منه ، ورماح الذهب والفضة ، وذبابيس البلور ، ويقف على رأسه أربعة من الأمراء يشردون الذباب ، وفي أيديهم حلية من الفضة ويجلس القاضي والخطيب على العادة ،

وينصب للترجمان كرسي يجلس عليه ، ويضرب آلة من قصب ، وتحتها قريعات ، ويغني بشعر يمدح السلطان فيه ، ويذكر غزواته وأفعاله ، وتغني النساء والجواري معه ، ويلعبن بالقنسي . ويكون معه نحو ثلاثين من غلمانه ، عليهم جباب حمر ، وفي رؤوسهم الشواشي البيض ، وكل واحد منهم متقلد طيلة يضر بها .

ثم يأتي أصحابه من الصبيان ، فيلعبون ويتقلبون في الهواء ، وفي ذلك رشاقة وخفة بدعية ، ويلعبون بالسيوف أجمل لعب ، ويلعب المترجم بالسيوف لعباً بدعياً ، وعند ذلك يأمر السلطان له بالإحسان ، فتستحضر صرة فيها مائتا مثقال من التبر ، ويذكر له ما فيها على رؤوس الناس ويقوم الأمراء ، فيرمون مساهمهم شكراً للسلطان ، وبالغد يعطى كل واحد منهم الترجمان عطاء على قدره .

وإذا أتم الترجمان لعبة جاء الشعراء ، ويسمون « الجلا » الواحد « جال » ، وقد دخل كل واحد منهم في جوف صورة مصنوعة من الريش ، وجعل لها رأساً من الخشب ، له منقار أحمر . ويقفون بين يدي السلطان بتلك الهيئة المضحكة ، فينشدون أشعارهم ويعطونه ، ثم يصعد كبير الشعراء على درج البني ، ويضع رأسه في حجر السلطان ، ثم يصعد إلى أعلى البني ، فيضع رأسه على كتف السلطان اليمنى ، ثم على كتفه اليسرى ، وهو يتكلم بلسانهم ، ثم يتزل .

شرائط ، وعلق منها الجوز الأخضر . ويقف صاحب الدار عند بابها . فإذا مر الوزير رى على رجليه ثوباً من الحرير أو القطن ، فيأخذه عبيده مع الودع الذي يجعل على طريقه أيضاً ، والوزير ماش على قدميه ، وعليه فرجية مصرية من المرز ، وعمامة كبيرة ، وهو متقلد فوطلة حرير ، وفوق رأسه أربعة شطوط ، وفي رجليه النعل وجميع الناس سواء حفاة ، والأبواق والأنفار والأطبال بين يديه ، والعساكر أمامه وخلفه ، وجميعهم يكبرون حتى أتوا المصل .

فخطب ولده بعد الصلاة ، ثم أتى بمحفة فركب فيها الوزير ، وخدّم له الأمراء والوزراء ، وروّما بالثياب على العادة ، ثم رفعه الرجال ودخل القصر ، فجلس بموضع مرتفع وعنده الوزراء والأمراء ، ووقف العبيد بالترسة والسيوف والعصي ، ثم أحضر الطعام ثم الفوفل والتتبول ، ثم صفيحة صغيرة فيها الصندل المقاصري ، فإذا أكلت جماعة من الناس تطلخوا بالصندل ، وكان على بعض طعامهم حوت من السردين مملوح غير مطبوخ .  
وتنتقل من المشرق الأقصى إلى المغرب الأقصى : إلى مالى ، القرية من البلد الإفريقية التي استقلت حديثاً : غانة .

خرج الناس إلى المصل ، وهو بمقربة من قصر السلطان ، وعليهم الثياب البيض الحسان . وركب السلطان ، وعلى رأسه الطليسان ، والسودان ( يقصد أهل مالى ) لا يلبسون الطليسان إلا في العيد ، ما عدا القاضي والخطيب والفقهاء ، فلنهم يلبسونه في سائر الأيام ، ويحضررون بين يدي السلطان وهم يهللون ويكبرون ، وبين يديه العلامات الأحمر من الحرير . ونصب عند المصل خيابة ، فدخل السلطان فيه ، وأصلح شأنه ، ثم خرج إلى المصل ، فقضيت الصلاة والخطبة ، ثم نزل الخطيب وقعد بين يدي السلطان ، وتكلم بكلام كثير ، وهناك رجل بيده رمح يبين للناس بلسانهم كلام الخطيب ،

مجلة كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الأستاذية : كانت الأولى للدكتور الشيال عن أول أستاذ لأول مدرسة في الإسكندرية الإسلامية ، ولقد كان المعروف المتواتر أن حركة إنشاء المدارس في مصر الإسلامية بدأت مع قيام الدولة الأيوبية فيها وأن أول مدرسة أنشئت بها هي المدرسة الناصرية أنشأها صلاح الدين وهو بعد لا يزال وزيراً للخليفة العاضد الفاطمى سنة ٥٦٦ هـ هجرة سيد الخلق ، ولكن الدكتور الشيال يقدم لنا سنداً من حديث ابن خلكان صاحب الوفيات عن أن أول مدرسة هي التي أنشأها العادل أبو الحسن على بن السلار وزير الظافر الفاطمى عند ما كان ولياً له على ثغر الإسكندرية المهرس ، وأنه أنشأها عندما نزل الثغر أبو طاهر أحمد السلى الشافعى المذهب وقوض له التدريس فيها .

ثم يناقش الدكتور الشيال حديث ابن خلكان ويخرج إلى أن الإسكندرية حقاً كانت مقر أول مدرسة إسلامية في مصر ، ولكن أول مدرسة لم تكن هي التي أنشأها الوزير العادل ، بل سبقها مدرسة أخرى هي المدرسة الحافظية التي أنشأها رضوان وزير الخليفة الحافظ الفاطمى للفقهاء المالكي أبي الطاهر بن عوف . ثم أرخ الدكتور الشيال لأبي الطاهر بن عوف أول أستاذ لأول مدرسة إسلامية في مصر ، وهنا يتضح لنا الجهد الذى بذله في تعقب المراجع فيؤرخ للرجل ويعرف به ويعلمه وجهه ونشاطه العلمى ، وثمار إنتاجه في التأليف ، ولا يغفل عن تقديم الأسانيد والسجلات التي عثر عليها في بحثه وتقييمه في كتب القدامى من السيوطى والظروقى وابن فرحون «أبوشامة» والصغدى والمنريزى والقفقشتلى مما يقدم لمن أراد مزيداً

ربما لا يكون جديداً أن تصدر كلية الآداب - في جامعة سلخيت من عمرها سنوات وهي تسير بخطى ثابتة للأمام - مجلداً ضخماً يحوى الدراسات التي عني أساتذتها ببحثها في عام دراسي كامل ، ولكن مع هذا فقد خرجت كلية آداب الإسكندرية هذا العام بتقليد حميد عرفته الجامعات الأوروبية بأن يلقى كل أستاذ يرقى إلى درجة الأستاذية محاضرة تسمى «محاضرة الأستاذية» يعرف فيها بجهوده العلمية، ثم يتحدث عن موضوع من الموضوعات التي يقوم بالبحث فيها . وهكذا كانت محاضرات الدكتور جمال الدين

الشيال أستاذ كرسي التاريخ الإسلامى والدكتور حسن عون أستاذ كرسي العلوم اللغوية هما البنية الأولى في الإنتاج الثقافى لأستاذية كلية آداب الإسكندرية ، وكانت البحوث التي جاءت بعد هذا في المجموعة لبنات أخرى تزيد من هامة البناء طولاً وتقوى من دعائمه وتثبت من بنيانه .

وقد قدمت هذه المجموعة الأخيرة من الدراسات والبحوث التي ملأت أكثر من ثمانية صفحات ثمانى دراسات بالعربية وثلاثاً بالإنجليزية واثنين بالفرنسية ، حوت التاريخ والآداب والتقنين والفلسفة والدين ، وعرضت فيها عرضاً لإنتاج بعض أعلام الأدب والفلسفة وعلوم اللغة مما يهم العلماء وطلاب العلم على السواء ، وكل هذا في أسلوب سهل مع دقة البحث وعمق الدراسة ، وكان أهم ما يسترعى الانتباه العناية بإيضاح المراجع ومناقشة مظان البحث والتدليل على أصح الروايات وأدق وأصوب الآراء .

على أن الجليل في هذه المجموعة في رأى محاضرات

من الدراسة مجموعة من المصنفات قد تتطلب في مراجعتها أسابيع ، فأغناه في بحثه العميق المركز عن هذا كله . وكانت المحاضرة الثانية للدكتور حسن عون عن « أول كتاب في نحو العربية » .

وإذا كانت قيمة الكتب تقاس بالزمن كان الكتاب الذي عرض له الدكتور عون هو الأول من نوعه ، وإذا كانت قيمتها تقاس بما فيها من غزارة في المادة ومن سعة في المعرفة ومن دقة في التحليل ومن عمق في التفكير كان الكتاب نفسه هو الأول من نوعه ، وإذا كانت قيمتها تقاس بما تحدثه في المجتمعات الإنسانية من ثورة عقلية ، أو بما يتركب على وجودها من انتقال المعارف من طور إلى طور آخر أو بما تثيره في المجتمع من بحث ونقاش وجدل ، أو بما توجه به لدى العلماء ورجال الأدب من شروح ونقد وتعليقات كان الكتاب نفسه أيضاً هو الأول من نوعه .

على أن جهد الدكتور عون ليس في تأليفه لتأليف الكتاب ، ولا في حديثه عن حركة انتقاله مخطوطة من بلد إلى آخر ، ولا في تعقب طبعاته الحديثة في القرن التاسع عشر ، ولا في عرض ظروف تأليف سيبويه لكتابه بقدر ما وضع في الاستنباط للتدليل على أن سيبويه لم يكن راضياً تمام الرضا عن صنيعة في هذا الكتاب بالرغم من غزارة مادته ، مما يدل على أن الرجل كان قد اعترم أن يضيف إليه وينظم من فصوله وأبوابه ويهذب منه لولا أن وافته المنية في نحو الثمانين بعد المائة من الهجرة على أرجح الأقوال .

ويقدم الدكتور عون بحثه\* التفضيلي في كتاب سيبويه الذي شبه بالنبع الغزير : ففيه ثمانمائة وثمانية وخمسون رأياً لأئمة النحاة السابقين ، وفيه من الشواهد الشعرية ألف وواحد وستون بيتاً من الشعر العربي لم يشك عالم في صحته ولم يتردد نحوي في الاستشهاد بها ، وفيه ثلثمائة وأربع وسبعون آية قرآنية يصور اختيارها في مواطنها من الكتاب ما كان يلزم سيبويه من التوفيق

العجيب في ضرب الأمثال وبراعة الاستشهاد ، وفيه بعد هذا عدد لا يكاد يحصى من الأمثلة التي اصطنعها سيبويه لنفسه كي يشرح بها قواعده أو يقيسها على غيرها من الشواهد العربية ، وكان من الغريب حقاً أن الرجل لم يستشهد بحديث واحد من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم .

وهنا يفسر لنا الدكتور عون هذه الظاهرة برأى منطقي مقبول هو أن سيبويه لم يكن كبير الثقة في رواية الحديثين الذين روى أحاديث الرسول الكريم .

ويناقش الدكتور عون طريقة سيبويه في عرض مادته بصورة أولية بسيطة تتمشى مع طبيعة العلوم في نشأتها وحالة التأليف في أولياته ، كما يناقش كيف درس الأوائل كتاب سيبويه ، وينتهي من هذه المناقشة التصيلية الدقيقة بأننا يجب أن نعمل جاهدين لدراسة كتاب سيبويه من جديد وفق ما تبعه من مناهج البحث العلمي الحديث في الدراسات اللغوية مستخدمين في ذلك معارفنا باللغات الأجنبية وما دار حولها من دراسات وأبحاث ، لنعرف بوساطته طائفة عظيمة من لهجات العرب المختلفة التي أهملها علماء اللغة ، ولنعرف بوساطته أيضاً نحو العلماء السابقين الذين لم يتركوا مؤلفاً يتحدث عنهم : أمثال الخليل بن أحمد ويونس بن حبيب وذلك ، كي نقضي على تلك الأسطورة القائلة بأن الأبحاث اللغوية التي سبقت عصر سيبويه قد ضاعت وليس من سبيل إلى معرفتها .

غير أن هذا ليس كل ما في هذه المجموعة القيمة من البحوث والدراسات فهناك أحد عشر بحثاً كل منها يستحق الدراسة والتنويه . وما لاشك فيه أن هذا المجلد يقدم إنتاجاً طيباً يدل على حركة علمية تستهدف المعرفة الكاملة خليقة بها كلية آداب الإسكندرية الثغر المحروس الذي كان مقر أول مدرسة في مصر الإسلامية . عين ألف